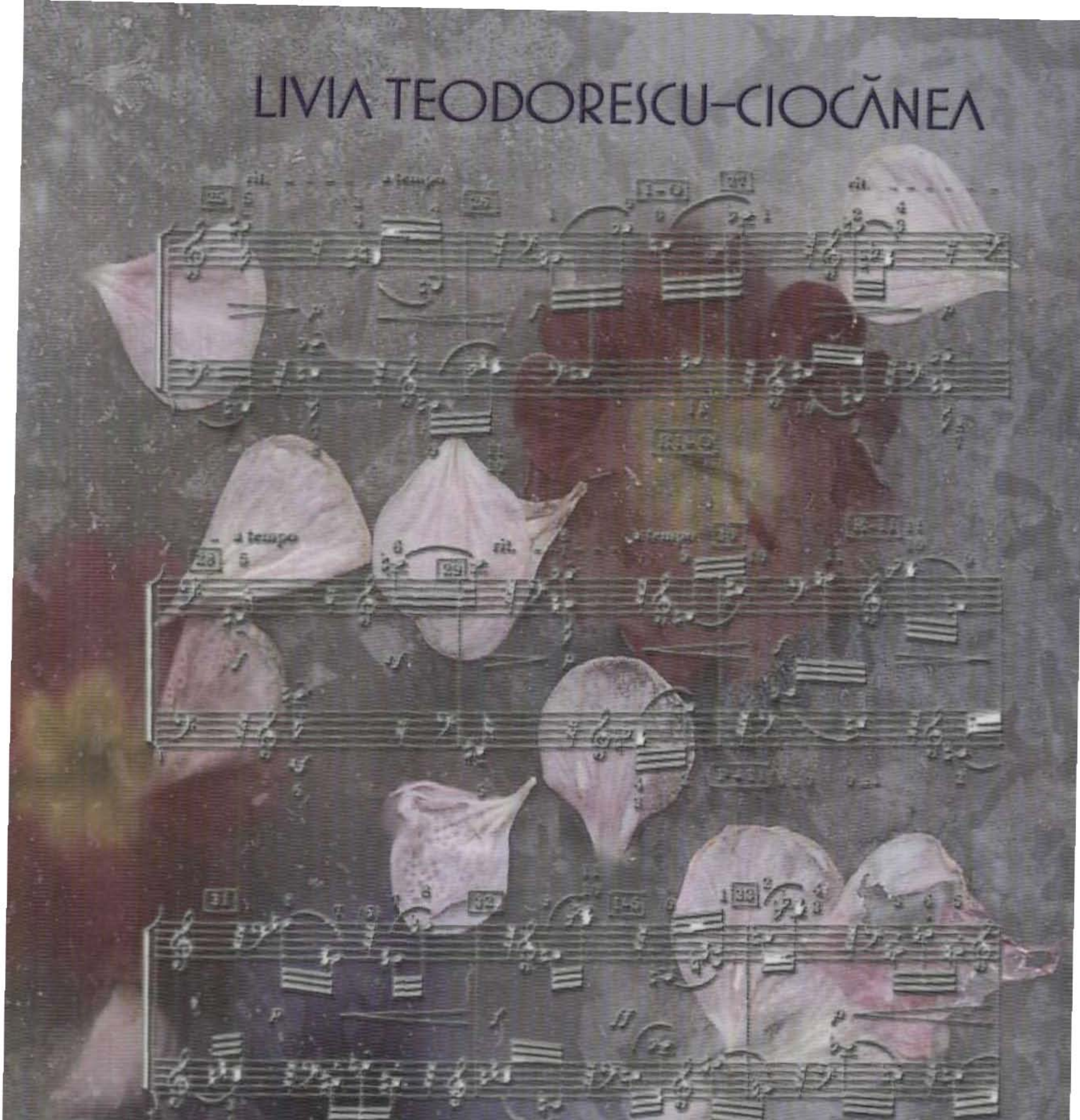
LIVIA TEODORESCU-CIOCĂNEA



# TRATAT DE FORME SI ANALIZE MUZICALE

EDITURA MUZICALA

LIVIA TEODORESCU – CIOCĂNEA

# TRATAT DE FORME ŞI ANALIZE MUZICALE

LIVIA TEODORESCU – CIOCĂNEA

# *Tratat de Forme și analize muzicale*

Bucureşti
24 01 2006

**Editura Muzicală**
**2005**

# Prefaţă

## Motto:

*„Plutea o floare de tei*
*înlăuntrul unei gândiri abstracte..."*

Nichita Stănescu
*„Semn 1" (Noduri şi Semne)*

*Dedic această carte*
*mamei mele,*
*profesoara Olga Teodorescu,*
*iubitoare de poezie şi analiză literară,*
*şi fiicei mele, Iuliana.*

Marco Polo describes a bridge, stone by stone.
*But which is the stone that supports the bridge?* Kublai Khan asks.
*The bridge is not supported by one stone or another,* Marco Polo answers, *but by the line of the arch that they form.*
Kublai Khan remains silent, reflecting. Then he adds: *Why do you speak to me of the stones? It is the arch that matters to me.*
Polo answers: *Without stones there is no arch.*

Italo Calvin
*Invisible Cities*

# Prefaţă

*Tratatul de Forme şi analize muzicale* reprezintă o versiune adăugită şi revizuită a lucrării *Forme şi analize muzicale,* publicată în 2003. Toate capitolele au fost extinse. Au fost introduse mai multe exemple muzicale analizate, comentarii şi scheme, precum şi alte puncte de vedere bazate pe o bibliografie lărgită. Textele au fost reformulate şi îmbogăţite cu explicaţii, definiţii şi viziuni analitice comparate. Părţile 3, 4 şi 5 au suferit cea mai semnificativă augmentare. Au fost adăugate noi exemple de analize ale unor lucrări simfonice şi concertante.

Tratatul se adresează nu numai studenţilor de la Universităţile şi Liceele de muzică, dar şi profesorilor, interpreţilor, compozitorilor - muzicienilor şi iubitorilor de muzică, în general. Fiind structurată asemenea unui curs, problematica fiecărui capitol este cuprinsă în sugestii şi întrebări pentru lucrări de seminar, care reprezintă totodată posibile subiecte pentru examenele curente. Este indicată o bibliografie muzicologică şi muzicală (partituri), necesare pentru aprofundarea cunoştinţelor despre forme şi deprinderea diferitelor tehnici de analiză. Tratatele de specialitate care stau la baza acestei lucrări sunt devenite clasice în pedagogia europeană şi americană: Ellis B. Kohs: *Musical Form - Studies in Analysis and Synthesis* (University of Southern California) Boston: Houghton Mifflin Company 1976; Douglas, M. Green: *Form in tonal music - An introduction to Analysis* - New York: Holt, Rinehart and Winston 1964, 1979, 1993; Arnold Schoenberg: *Fundamentals of musical composition,* Ed. Faber and Faber, London, 1967; Nicholas Cook: *A guide to musical analysis* - Oxford Univ. Press, 1987; Jonathan Dunsby & Arnold Whittall: *Music Analysis - in theory and practice* - University of London, King's College, London / Boston, 1988; W.E. Caplin: *Classical Form* - Oxford Univ. Press, 1998 etc. O particularitate a acestei cărţi o reprezintă studiul formelor omofone şi polifonice nu numai în contextul stilistic în care acestea au luat naştere, ci cu extensii stilistice până în sec. XX şi XXI. Lucrarea oferă, pe lângă sistematizarea cunoştinţelor teoretice, exemple muzicale comentate şi analizate.

În prima parte a lucrării sunt definiţi termenii uzuali în practica analitică, având un grad mare de generalitate, deosebit de utili pentru înţelegerea corectă a problematicii disciplinei *Forme şi analize muzicale.* Pornind de la o paralelă între limbajul natural şi limbajul muzical, între analiza de text literar şi analiza muzicală, sunt identificate posibilele corespondenţe dintre acestea. Este analizată ipoteza potrivit căreia forma muzicală este rezultatul incidenţei dintre un sistem intonaţional şi o categorie sintactică (Şt. Niculescu). Sunt discutate şi

probleme de percepţie a formei  atât în procesul audiţiei cât şi în procesul analitic. Un accent deosebit s-a pus pe înţelegerea ierarhizării nivelelor structurale ale textului muzical şi pe înţelegerea formei muzicale ca rezultat al întrepătrunderii dintre nivelul configuraţiilor ritmico-melodice de suprafaţă şi nivelul profund al structurii armonice (Salzer, F., Green, D.M.).

*Partea a II-a* studiază structuri şi arhetipuri ale formelor tonale, pornind de la o foarte detaliată prezentare a elementelor de morfologie muzicală (Motive, Fraze, Perioade, Propoziţii). Sunt indicate tipologiile frazelor, motivelor, perioadelor precum şi criteriile de analiză ale acestora, ilustrate prin exemple muzicale.

*Partea a III-a* studiază tipologiile formelor şi genurilor omofone tonale: Lied, Menuet / Scherzo, Rondo, Temă cu variaţiuni, Sonată. Forma de sonată este ilustrată şi ca aplicaţie în alte genuri camerale  precum cvartetul, printr-o analiză din creaţia lui Bartók (extensie stilistică a genului).

*Partea a IV-a* este o incursiune în muzica Renaşterii şi a Barocului, cu extensii stilistice până în sec. XX (Penderecki). Sunt studiate formele polifonice vocale şi instrumentale în ipostazele originare precum şi în ipostazele moderne şi contemporane (Hindemith, Shostakovich).

*Partea a V-a* reprezintă o viziune la scara genului simfonic-concertant şi liric a formelor studiate în capitolele precedente.

*Partea a VI-a* prezintă cele mai importante orientări analitice ale secolului XX. Sunt descrise o serie de metode de analiză care lărgesc orizontul celor care studiază atât compoziţia cât şi interpretarea muzicală, prin înţelegerea modului flexibil în care pot fi aplicate acestea în corespondenţă cu natura muzicii analizate.

Această lucrare este rodul activităţii mele pedagogice în cadrul Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti (începând cu anul 1992) şi se adresează tuturor categoriilor de studenţi ai diferitelor secţii: compoziţie, dirijat orchestră, dirijat cor academic, interpretare instrumente, canto, pedagogie, muzică religioasă, jazz şi muzică uşoară. Sper ca apariţia acestei cărţi să fie în beneficiul tuturor celor care doresc să înţeleagă muzica, să caute "adevărul" acesteia şi totodată propriul adevăr. Mulţumesc maeştrilor cărora le-am fost, de-a lungul anilor, studentă şi, mai târziu, asistentă, pentru faptul că m-au iniţiat şi m-au condus spre o cuprindere a domeniului atât de vast şi complex al *Formelor şi analizelor muzicale*: acad. profesor univ. Ştefan Niculescu, profesor univ. dr. Dan Buciu, profesor univ. dr. Dinu Ciocan, profesor univ. dr. O. Nemescu, profesor univ. dr. Liana Alexandra, profesor univ. dr. Doina Rotaru. Aduc un omagiu şi un gând de recunoştinţă regretaţilor mei maeştri: Myriam Marbe şi Anatol Vieru. Mulţumesc compozitoarei Dr. Margaret Lucy Wilkins - head of composition - University of Huddersfield UK, pentru deschiderea şi libertatea de spirit pe care mi-a cultivat-o în cei 2 ani de studiu pentru doctorat în compoziţie în Marea Britanie.

*Livia Teodorescu - Ciocănea*

# CUPRINS

**PARTEA 1: FORMA ŞI ANALIZA MUZICALĂ / 19**

**Capitolul 1: Forma şi limbajul muzical / 19**

1.1. Definirea termenilor / 19
- 1.1.1. Limbajul / Limbajul muzical / 19
- 1.1.2. Textul / Textul muzical / 20
- 1.1.3. Vocabularul / Vocabularul muzical / 20
- 1.1.4. Morfologia / Morfologia muzicală / Morfologia spectrală / 20
- 1.1.5. Sintaxa / Sintaxa muzicală / Sintaxa spectrală / 21
- 1.1.6. Sistemul / Sistemele intonaţionale / 21
- 1.1.7. Structura / Structura muzicală / 22

1.2. Categoriile sintactice muzicale / 23

1.3. Formele muzicale / 24

**Capitolul 2: Percepţia formei în muzică / 25**

2.1. Noţiuni de percepţie a formei în procesul audiţiei / 25
- 2.1.1. Percepţia parametrilor muzicali / 25
- 2.1.2. Conceptul de tensiune muzicală / 26
- 2.1.3. Conceptul de energie a fluxului muzical / 26

2.2. Noţiuni de percepţie a formei în procesul analitic / 26
- 2.2.1. Nivele structurale / 26
- 2.2.2. Forma muzicală ca arhetip / 27
- 2.2.3. Articularea formei muzicale / 27
- 2.2.4. Ierarhizarea structurală / 27
- 2.2.5. Situaţii paradigmatice la care se reduc tipologiile formelor muzicale / 29

2.3. Exemple muzicale comentate / 30

**PARTEA a 2-a: STRUCTURI ŞI ARHETIPURI ALE FORMELOR MUZICALE / 39**

**Capitolul 3: Analiza morfologico-sintactică muzicală / 39**

3.1. Fraza muzicală / 39
- 3.1.1. Criterii de analiză a frazei / 40

3.1.2. Tipologia frazelor / 43
3.1.3. Formarea unei unităţi structurale superioare frazei / 45
3.1.4. Tipuri de relaţii între fraze / 47
3.2. Structura armonică a frazei / 48
3.2.1. Modalităţi de organizare armonică a frazelor / 48
3.2.2. Tipuri de organizare armonică a frazelor. Scheme armonice / 50
3.2.3. Tipuri de cadenţe care caracterizează o frază. Gradul de completivitate a cadenţelor / 51
3.2.4. Modalităţi de dezvoltare a frazelor / 53
3.3. Structura melodică a frazei / 54
3.3.1. Motivul / 54
3.3.2. Dimensiunile motivului / 55
3.3.3. Clasificarea motivelor după dimensiunile şi structura acestora / 56
3.3.4. Caracteristicile motivelor / 61
3.3.5. Componenţa structurală a motivelor / 61
3.3.6. Procedee de travaliu motivic / 62
3.4. Exemple de analiză / 63
3.4.1. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip melodic / 63
3.4.2. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip non-melodic / 65
3.5. Perioada muzicală / 66
3.5.1. Criterii de analiză a perioadei muzicale / 66
3.5.2. Tipologia perioadelor. Secţiunea / Partea / 70
3.5.3. Organizarea armonică a perioadei / 71
3.5.4. Tipologia mişcărilor armonice ale perioadei muzicale / 72
3.5.5. Exemple de organizare interioară a perioadelor / 75
3.6. Propoziţia / 77
3.7. Tipologiile frazelor şi perioadelor în exemple muzicale / 88

**Capitolul 4: Tipologiile formelor muzicale / 103**
4.1. Criterii generale de clasificare a formelor muzicale / 103
4.2. Formele simple / 107
4.3. Formele multipartite derivate / 109
4.4. Formele complexe / compozite (compuse sau dezvoltate) / 111
4.5. Formele binare şi ternare din perspectiva continuităţii / discontinuităţii tonale / 112
4.5.1. Formele bipartite de tip continuu / 112

4.5.1.1. Forma bipartită simplă de tip continuu / 113
4.5.1.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip continuu / 114
4.5.1.3. Forma bipartită echilibrată (cu rimă) / 116
4.5.1.4. Alte forme de tip continuu - Monopartita / 117
4.5.2. Forme bipartite de tip discontinuu / 117
4.5.2.1. Forma bipartită simplă de tip discontinuu / 118
4.5.2.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip discontinuu / 118
4.5.2.3 Barform / 119
4.5.3. Forma tripartită continuă divizată doar prin design / 119
4.5.4. Forma tripartită de tip discontinuu / 120
4.5.5. Forma tripartită integral discontinuă / 120
4.5.6. Alte forme de tip discontinuu / 121
4.6. Forme binare complexe. Continuitate / Discontinuitate / 121
4.7. Forme ternare complexe / compozite / 122
4.7.1. Tipuri de conexiuni între părţile tripartitei compozite / 123
4.7.2. Extensii anterioare şi posterioare ale formei tripartite complexe / 123

**PARTEA a 3-a: STUDIUL FORMELOR TONALE OMOFONE VOCALE ŞI INSTRUMENTALE / 125**

**Capitolul 5: Liedul - Gen şi Formă / 125**
5.1. Liedul ca arhetip formal. Tipologie / 125
5.2. Liedul ca gen. Scurt istoric al genului / 126
5.3. Liedul ca formă / 129
5.3.1. Forma de lied simplu (mic) / 129
5.3.2. Forma de lied complex (mare) / 129
5.3.3. Forme derivate de lied / 130
5.3.4. Forme de lied în diferite genuri muzicale / 130
5.4. Tipologia formelor de lied după numărul articulaţiilor / 131
5.4.1. Forma de lied monopartit / 131
5.4.2. Forma de lied bipartit / 132
5.4.3. Forma de lied tripartit / 135
5.5. Exemple de analiză: Forma de lied simplu şi derivat / 137
5.6. Exemple de analiză: Forme de Lied complex şi derivat / 145

**Capitolul 6: Menuet / Scherzo / 149**
6.1. Menuetul / 149
6.2. Scherzo-ul / 150

6.2.1. Scherzo-ul cu două Trio-uri / 151
6.2.2. Scherzo - Sonată / 151
6.3. Exemple de analiză / 152

**Capitolul 7: Rondo-ul / 155**
7.1. Elementele structurale ale Rondo-ului / 155
7.2. Forme preclasice ale Rondo-ului / 157
7.2.1. Rondo-ul popular / 157
7.2.2. Rondo-ul preclasic (parizian) / 158
7.3. Forme clasice ale Rondo-ului / 158
7.3.1. Rondo-ul clasic mic / 158
7.3.2. Rondo-ul clasic mare / 159
7.3.3. Rondo-ul clasic vienez / 159
7.3.3.1. Detalii privind aspectele structurale şi tonale ale Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată) / 160
7.3.3.2. Caracteristicile Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată) / 160
7.4. Rondo-ul – Sonată / 163
7.5. Marele Rondo-Sonată (The Great Sonata Rondo) / 163
7.6. Rondo-ul cu variaţiuni / 163
7.7. Alte construcţii ale rondo-ului în creaţia clasică / 164
7.8. Algoritm de analiză pentru Rondo / 164
7.9. Exemplu de analiză: Beethoven *Sonata Pathétique* op.13 nr. 8 partea a III-a / 164

**Capitolul 8: Tema cu variaţiuni / 167**
8.1. Tema cu variaţiuni: formă / gen / 167
8.2. Caracteristici generale / 168
8.3. Categorii generale de variaţiuni / 169
8.4. Parametrii constanţi şi variabili ai temei în procesul variaţional / 170
8.5. Tipuri de variaţiuni / 171
8.6. Principii de structurare a formei de ansamblu a temei cu variaţiuni / 173
8.7. Exemplu de analiză: Mendelssohn Bartholdy *„Variations sérieuses"* op. 54 / 174
8.8. Tehnica de variaţiune continuă la Debussy / 176
8.9. Exemple de analiză din creaţia lui Debussy / 177
8.10. Variaţiuni orchestrale concertante / 182
8.10.1. Exemplu de analiză: Rahmaninov - *Rapsodia pe o temă de Paganini* pentru pian şi orchestră / 182

**Capitolul 9: Sonata / 185**
9.1. Genul de Sonată. Generalităţi / 185
9.2. Sonata barocă (gen) / 186
9.3. Sonata clasică (gen) / 187
9.4. Sonata scarlattiană (gen şi formă) / 189
9.5. Sonata ca formă. Generalităţi / 192
9.5.1.Scurt istoric al formei de sonată / 193
9.6. Forma de sonată: Plan tonal şi secţiuni / 194
9.6.1. Expoziţia formei de sonată / 196
9.6.2. Dezvoltarea / 203
9.6.3. Repriza / 205
9.7. Sonate atipice / 207
9.8. Paralelă între forma sonatei scarlattiene şi forma sonatei clasice vieneze / 208
9.9. Exemplu de analiză: Beethoven: *Sonata „Pathétique" op. 13 nr. 8 în do minor* – partea I / 210

**Capitolul 10: Aplicaţii ale formei de sonată în genul cameral Forma de sonată în cvartetul instrumental; Extensii stilistice: Béla Bartók / 215**
10.1. Algoritm de analiză a limbajului bartokian / 215
10.2. Exemplu de analiză a limbajului bartokian: Bartók - Mikrokosmos nr. 98 vol. IV / 216
10.3. Analiză: Béla Bartók – Cvartetul de coarde nr. 2 – Partea I / 216

**PARTEA a 4-a: STUDIUL FORMELOR POLIFONICE VOCALE ŞI INSTRUMENTALE (Evul mediu, Renaştere, Baroc – extensii stilistice în Clasicism şi sec. XX) / 219**
**Capitolul 11: Forme şi genuri polifonice vocale / 219**
11.1. Conceptul de Polifonie / 219
11.2. Scurt istoric al evoluţiei scriiturii polifonice generatoare de forme polifone / 221
11.3. Epocile polifoniei vocale / 223
11.4. Motetul Renaşterii / 224
11.5. Aria da capo (barocă) / 225
11.6. Genuri polifonice vocale derivate din Motet: Missa, Requiemul, Oratoriul, Pasiunea / 227
11.7. Exemplu de analiză: Beethoven *Missa solemnis* / 228

11.8. Extensii stilistice în limbajul sec. XX. Exemplu de analiză:
Penderecki *Oratoriul „Dies Irae"* / 231
11.8.1. Elemente de limbaj în lucrarea vocal simfonică *Dies Irae* de Penderecki / 232
11.8.2. Analiza părţii I *Lamentatio* din oratoriul *Dies Irae* de Penderecki / 232

**Capitolul 12: Forme şi genuri polifonice instrumentale ale Barocului: Invenţiunea şi Fuga / 235**

12.1. Invenţiunea / 235
12.2. Fuga / 236
12.2.1. Tipuri de fugă / 236
12.2.2. Construcţia arhitectonică a fugii / 238
12.2.3. Zona expozitivă / 242
12.2.4. Zona evolutivă (Divertismentul sau Dezvoltarea) / 245
12.2.5. Zona revenirii tonale / 245
12.2.6. Tehnici variaţionale / 245
12.3. Exemple de analiză (Bach *Invenţiunea* nr.1 (2 voci); Bach *Fuga în Do* caiet I) / 246
12.4. *Arta Fugii* de Bach / 248
12.4.1. Tipologia fugilor în Arta Fugii de Bach / 248
12.4.2. Exemplu de analiză: Bach *Arta Fugii, Fuga nr.5* / 249
12.5. *Ludus tonalis* de Hindemith / 250
12.5.1. Exemplu de analiză:
Hindemith *Ludus tonalis* Fuga nr 1 în Do / 251
12.6. Shostakovich *24 Preludii şi Fugi* / 252
12.6.1. Exemplu de analiză: Shostakovich *Fuga nr. 2* / 253

**Capitolul 13: Variaţiuni polifonice. Forme variaţionale polifonice de tip continuu: Passacaglia şi Ciaconna / 255**

13.1. Tipuri de variaţiuni continue polifonice; Passacaglia şi Ciaconna / 255
13.1.1. Passacaglia. Caracteristici generale / 256
13.1.2. Ciaconna. Caracteristici generale / 256
13.1.3. Tipuri de structuri ostinate / 256
13.2. Passacaglia şi Ciaccona: deosebiri şi asemănări / 257
13.3. Strategia de ansamblu a formelor variaţionale polifonice: Passacaglia şi Ciaconna / 258
13.4. Exemple de analiză / 259
13.4.1. Bach *Passacaglia şi Fuga în do minor pentru orgă* / 259

13.4.2. Brahms – Passacaglia (Finale) din *Variaţiuni pe o temă de Haydn* / 261
13.4.3. Bach – Chaconne din *Partita a II-a pentru vioară solo* / 262

**Capitolul 14: Suita instrumentală barocă / 265**
14.1. Tipologia suitelor instrumentale în Baroc / 265
14.2. Caracteristicile principalelor dansuri instrumentale / 266
14.3. Racordarea dansurilor instrumentale la dezvoltarea formelor clasice / 267
14.4. Model de analiză a pieselor din suita sau sonata instrumentală barocă / 267
14.5. Viziune comparată a diferitelor tipuri de lucrări baroce care poartă denumirea de *Suite, Partite sau Sonate* / 268

**PARTEA a 5-a: APLICAREA FORMELOR OMOFONE ŞI POLIFONICE ÎN GENUL CONCERTANT ŞI SIMFONIC / 271**

**Capitolul 15: Genul concertant – Concertul instrumental / 271**
15.1. Concertul instrumental. Generalităţi / 271
15.2. Concerto grosso / 271
15.3. Concertul instrumental preclasic (J. Ch. Bach) / 273
15.3.1. Scheme structurale şi tonale ale concertului preclasic şi clasic / 274
15.4. Concertul instrumental clasic / 275
15.4.1. Concerto-Sonata (Partea I de concert) / 276
15.4.2. Concerto-Rondo (Rondo de concert sau Partea a III-a de Concert) / 278
15.5. Concertul instrumental romantic / 279
15.5.1. Viziune comparată asupra schemelor structurale şi tonale ale părţii I a concertului preclasic, clasic şi romantic / 280
15.6. Concertul modern şi contemporan / 280
15.7. Forma de sonată în Concertul instrumental (Concerto-Sonata) / 281
15.7.1. Exemplu de analiză: Beethoven - *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 1 în Do major – partea I* / 281
15.7.2. Exemplu de analiză: Beethoven - *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 3 în do minor partea I* / 283
15.7.3. Exemplu de analiză: Grieg - *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor - partea I* / 285
15.7.4. Exemplu de analiză: Schumann - *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor - partea I* / 286
15.8. Forma de Lied Complex în Concertul instrumental / 288

15.8.1. Exemplu de analiză: Beethoven *Concertul pentru pian nr. 1 în Do major - partea a II-a* / 288
15.8.2. Exemplu de analiză: Chopin *Concertul pentru pian nr. 1 în mi minor - partea a II-a* / 288
15.9. Forma de rondo în Concertul instrumental (Concerto-Rondo) / 289
15.9.1. Exemplu de analiză: Beethoven – *Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră în do minor* - Partea a III-a: Rondo sonată / 289

**Capitolul 16: Genul simfonic - Simfonia / 291**
16.1. Evoluţia simfoniei / 291
16.2. Scurte observaţii stilistice / 292
16.3. Alte genuri simfonice / 293
16.4. Forma de sonată în genul simfonic / 293
16.4.1. Exemplu de analiză: Beethoven, *Simfonia a V-a, partea I* / 293
16.4.2. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea I* / 295
16.4.3. Exemplu de analiză: Bruckner, *Simfonia a IV-a „Romantica", partea I* / 297
16.5. Forma de Lied complex în simfonie / 300
16.5.1. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea a II-a* / 300
16.6. Variaţiuni simfonice continue / 301
16.6.1. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea a IV-a* / 301
16.7. Fuga în lucrări orchestrale / 304
16.7.1. Exemplu de analiză: Bartók, *Muzică pentru coarde, percuţie şi celestă* / 304

**Capitolul 17: Genul liric – Muzica de operă şi balet / 307**
17.1. Genul de operă / 307
17.2. Genul de balet / 308
i clasic / 309
crări coregratice din muzica sec. XX: Stravinski:
ă *Nunta (Les Noces)* / 310
ente de limbaj în creatia lui Stravinski / 310
limbaj în suita coregrafică *Nunta* / 311
ei coregrafice *Nunta (Les Noces* sau *The*
311
: Stravinski, *Nunta* Tabloul I / 312
17.2.1. Structurile de bază ale balētului
17.3. Analiza unei luc
Suita coregrafică *Nunta (Les Noces)*
17.3.1. Flem
17.3.2. Particularităţi de
17.4. Aspecte generale ale *Wedding) de Stravinski* / 3
17.4.1. Exemplu de analiză

**PARTEA a 6-a: ORIENTĂRI ANALITICE ALE SEC. XX / 315**

**Capitolul 18: Metode de analiză a formelor tonale / 315**

18.1. Metoda referenţial-descriptivă / 315
18.2. Metoda pozitivist-constructivistă / 316
18.3. Metoda hermeneutică / 316
18.4. Metoda energetică / 318
18.4.1. Exemplu de analiză „energetică" - A. Halm; Elemente tehnice. Beethoven: Sonata *Waldstein* (fragment) / 319
18.5. Metoda formală / 321
18.6. Metoda structurală / 322
18.7. Metoda formal-constructivistă (Riemann) / 324
18.8. Metoda holistică (Gestalt Theory - Schenker) / 325
18.9. Concluzii asupra metodelor analitice / 328

**Bibliografie / 331**

# *Partea 1*

# *Forma şi analiza muzicală*

## Capitolul 1

## Forma şi limbajul muzical

**Ipoteză:** *Formele muzicale sunt rezultatul incidenţei dintre un sistem intonaţional şi o categorie sintactică.*

**Conţinut:**

*Definirea termenilor:*

Limbaj / Limbaj muzical
Text / Text muzical
Vocabular / Vocabular muzical
Morfologie / Morfologie muzicală
Sintaxă / Sintaxă muzicală
Sistem / Sisteme intonaţionale
Structură / Structură muzicală

*Categorii sintactice muzicale*

*Forma muzicală*

### 1.1. Definirea termenilor

Pentru a defini conceptul de limbaj muzical şi mai ales pentru a înţelege de ce muzica este un limbaj, vom porni de la sfera mai largă a definiţiilor referitoare la limbajele naturale. Vom vedea cum elementele de limbaj precum şi mecanismele prin care acestea devin funcţionale în procesul comunicării pot fi extrapolate în muzică. Corespondenţa dintre limbajul natural şi limbajul muzical este biunivocă în termeni generali şi flexibilă în situaţii particulare.

**1.1.1. Limbajul** este un sistem de comunicare alcătuit din sunete articulate, specific oamenilor, prin care aceştia îşi exprimă gândurile, sentimentele, dorinţele. În domeniul picturii, prin limbaj se înţelege „un mijloc de

exprimare a ideilor sau a sentimentelor prin culoare" iar în informatică, diferitele limbaje de programare reprezintă sisteme de caractere şi simboluri (DEX, ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998).

**Limbajul muzical** este un sistem de comunicare prin intermediul sunetelor muzicale. Spre deosebire de limbajele naturale, limbajul muzical îşi crează propriul sistem fonologic, adică sfera sunetelor cu care operează (vocale sau instrumentale).

Sistemele fonologice constituie infrastructura limbajelor. Fiecare limbaj se instituie pe un sistem fonologic constituit dintr-un număr limitat de elemente. Aceste elemente nu au valoare prin ele însele decât în măsura în care se opun unele faţa de celelalte. Sistemele fonologice sunt sisteme de relaţii de opoziţii, organizate după o anumită ierarhie. Diferenţierile dintre elemente trebuie să fie constante pentru ca sistemul să funcţioneze (Ruwet, *Language, musique, poésie,* Editions de Seuil, 1972).

**1.1.2. Textul** reprezintă ceea ce este exprimat prin scris (DEX, ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998).

**Textul muzical** reprezintă, prin extrapolare, ceea ce este exprimat prin note muzicale. Este un termen utilizat în *analiza muzicală,* proces comparabil în datele sale esenţiale cu *analiza de text* din gramatica sau critica literară.

**1.1.3. Vocabularul** unui limbaj se defineşte prin totalitatea cuvintelor unei limbi.

**Vocabularul muzical** reprezintă totalitatea tipurilor de sunete folosite ca material sonor într-un anumit limbaj.

**1.1.4. Morfologia** este acea „parte a structurii gramaticale constituită din totalitatea regulilor de modificare a formei cuvintelor în diferitele lor întrebuinţări; parte a gramaticii care studiază părţile de vorbire şi flexiunea lor" (DEX, ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998)

**Morfologia muzicală** studiază unităţile structurale primare ale limbajului (motiv, submotiv, celulă) şi modul cum acestea interacţionează şi se ierarhizează. Un capitol important în studiul formelor muzicale îl reprezintă *analiza morfologică* a textului muzical.

**Morfologia spectrală** studiază structura internă a sunetului. *Spectro-morfologia* (Smalley, 1986) este o disciplină recentă care studiază tipologiile spectrale (nota cu spectrul armonic şi inarmonic, spectrul nodal şi spectrul continuu) precum şi lanţul de influenţe dintre acestea. Separaţia dintre înălţime şi timbru este eliminată. Distribuţia energiei spectrale pe axa frecvenţelor reprezintă esenţa fizică a timbrului muzical (Teodorescu-Ciocănea, L. *Timbrul muzical – Strategii de compoziţie,* Ed. Muzicală, 2004, cap. II.2 şi *Contemporary Music Review,* vol 22. 2003, pag. 87-104).

**1.1.5. Sintaxa** este acea „parte a gramaticii care studiază funcţiile cuvintelor şi ale propoziţiilor în vorbire şi care stabileşte regulile de îmbinare a cuvintelor în propoziţii şi a propoziţiilor în fraze; parte a logicii simbolice care constituie expunerea derivării expresiilor logice; sintaxa poetică reprezintă totalitatea procedeelor stilistice ale limbii literare care ţin de topica propoziţiei şi a frazei" (DEX, ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998).

**Sintaxa muzicală** reprezintă relaţiile dintre obiectele sonore, respectiv modalităţile de îmbinare a unităţilor sintactice (fraze, perioade) şi morfologice (motive, submotive, celule) precum şi funcţiile acestora în construcţia întregului. Sintaxa muzicală este o sintaxă de echivalenţe (Ruwet, 1972). Categoriile sintactice muzicale se referă la tipurile de relaţii dintre unităţile sintactice pe axa verticală (simultaneitate) şi orizontală (succesivitate), rezultând *diferite tipuri de scriitură muzicală:* Monodie, Polifonie, Omofonie, Heterofonie (Niculescu, 1980).

**Sintaxa spectrală** reprezintă studiul proceselor spectrale în analiza sunetului.

**1.1.6. Sistemul** este definit ca un „ansamblu de elemente (principii, reguli, forţe etc.) dependente între ele şi formând un întreg organizat, care pune ordine într-un domeniu de gândire teoretică, reglementează clasificarea materialului într-un domeniu de ştiinţe ale naturii sau face ca o activitate practică să funcţioneze potrivit scopului urmărit" (DEX, ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998).

În teoria muzicală se vorbeşte despre „sisteme intonaţionale", cu alte cuvinte, sisteme de înălţimi care delimitează cele mai importante epoci, stiluri şi limbaje muzicale.

**Sistemele intonaţionale** sunt modalităţi de organizare a înălţimilor raportate la diferite tipuri de *scări muzicale* (Giuleanu, 1986). Acestea se împart în două mari categorii:

1. Sisteme intonaţionale temperate
2. Sisteme intonaţionale non-temperate

*1. Sistemele intonaţionale temperate,* cu scările muzicale care le definesc sunt:

Sistemul tonal / gama heptatonică;
Sistemul modal / mulţimea modurilor cu 2...„n" sunete;
Sistemul serial / seria de „n" sunete;
Sistemul serial - dodecafonic / seria de 12 sunete;

2. *Sisteme intonaţionale netemperate:*

Sistemul spectral / seria de armonice ale unui sunet fundamental;
Sistemul microtonal / moduri netemperate.

*Scările muzicale* de tipul gamelor şi modurilor sunt structuri extratemporale care ordonează un număr „n" de sunete temperate după înălţimi. Din alăturarea acestor înălţimi rezultă o *structură intervalică* proprie acelei scări.

*Seriile muzicale* ordonează un număr „n" de sunete (în cazul serialismului dodecafonic un număr de 12 sunete), impunând şi o ordine temporală a folosirii acestora în discursul muzical. Seria, spre deosebire de gamă şi mod, este o structură temporală.

O caracteristică importantă a sistemelor intonaţionale este aceea că pot genera două tipuri de relaţii între sunete:

1. relaţii funcţionale
2. relaţii non-funcţionale.

Sistemul tonal, modal şi spectral sunt *sisteme funcţionale*. Acestea impun o ierarhizare a elementelor componente, determinată de calitatea acestora de a se raporta la un centru gravitaţional acustic (de a se supune unei atracţii gravitaţionale către un anumit sunet - fenomen psiho-acustic). Acest sunet se numeşte *tonică* (în cazul sistemului tonal sau modal) fie sunet fundamental (în cazul muzicii spectrale, care foloseşte ca material sonor seria armonicelor unui sunet fundamental).

Sistemul serial este un *sistem non-funcţional*. Acesta anulează centrarea pe un anumit sunet ca punct de referinţă şi ierarhizarea elementelor componente.

Sistemele intonaţionale pot coexista în cazul limbajelor muzicale complexe (ex. tono-modal; serial / modal; spectral / modal; spectral / tonal, etc.).

*Fiecare dintre aceste sisteme intonaţionale poate adopta oricare dintre categoriile sintactice muzicale cunoscute sau poate folosi combinaţii ale acestora.*

**1.1.7. Structura** este un mod de organizare internă a unui întreg (DEX).

**Structura muzicală** reprezintă un ansamblu de relaţii constante pe o unitate de text muzical (v. 2.2.4.). Analiza structurală muzicală se referă la identificarea unităţilor structurale şi la raporturile dintre acestea în cadrul unui text muzical. Ierarhizarea structurală pune în evidenţă 3 nivele structurale: macro-structura, structuri intermediare şi micro-structura.

**1.2. Categoriile sintactice muzicale** sunt modalităţi de organizare a sunetelor în timp, pe axa succesivităţii şi simultaneităţii. Acestea sunt: Monodia, Omofonia, Polifonia, Heterofonia (Ştefan Niculescu, *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980).

**Monodia** este structura muzicală care se exprimă pe o singură voce, solo sau amplificată la unison sau în octave. Monodia se desfăşoară pe axa succesivităţii orizontale.

Monodia este o structură fundamentală a limbajului muzical, la care se pot raporta celelalte categorii sintactice.

**Omofonia** reprezintă distribuţia sunetelor pe axa verticală având ca rezultat o succesiune acordică. Definită prin referire la Monodie: „Omofonia este dilatarea monodiei, adică o distribuţie pe verticală (suprapunere) de obiecte peste şi în limitele fiecărui obiect al Monodiei" (Ştefan Niculescu, *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală Bucureşti, 1980, pag. 282).

Asocierea dintre Monodie şi Omofonie crează sintaxa numită *Monodie acompaniată*. Acest acompaniament al Monodiei, respectiv înveşmântarea armonică a acesteia poate fi exprimat fie acordic fie prin figuraţie armonică.

**Polifonia** este o suprapunere a 2 sau mai multor monodii distincte cu evoluţie independentă pe axa orizontală, dar condiţionate de un proces armonic comun, pe axa verticală. Polifonia se desfăşoară atât pe axa succesivităţii cât şi pe axa simultaneităţii (v. 11.1).

Se disting două tipuri de polifonii:

a) polifonie super-poziţională - suprapunere de linii melodice diferite;

b) polifonie imitativă - suprapunere de linii melodice care folosesc ca procedee contrapunctice *imitaţia, canonul.*

**Heterofonia** este o structură muzicală pe mai multe voci care constă din suprapunerea mai multor variante - ipostaze melodico- ornamentale - ale aceleiaşi monodii. Heterofonia este un unison „deranjat", o ipostază desincronizată a structurii de referinţă, care presupune un „acordaj" (Octavian Nemescu, Muzica 4/2001, editura UCMR).

Heterofonia presupune o alternanţă între starea de unison şi starea de plurivocalitate. „Heterofonia este o distribuţie verticală (suprapunere) de monodii asemănătoare, care evoluează simultan şi oscilează permanent între două stări: una de totală dependenţă (obiectele suprapuse sunt identice - caz particular de omofonie) şi alta - heterofonia propriu-zisă - de totală independenţă (obiectele suprapuse sunt diferite - caz particular de polifonie)" (Niculescu S., *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980).

**1.3. Formele muzicale** cristalizate de-a lungul evoluţiei gândirii muzicale demonstrează că sunt asociate invariabil unui *sistem intonaţional şi unei categorii sintactice.*

Ştefan Niculescu – *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, 1980, Bucureşti pag. 280 – defineşte forma muzicală astfel: „Forma este dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintactice în funcţie de posibilităţile şi în limitele naturii unor obiecte sonore şi totodată, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcţie de posibilităţile şi în limitele unei (sau unor) structuri sintactice". Altă definiţie a formei: „o intersecţie dintre o structură temporală şi una spaţială". De asemenea, Ştefan Niculescu atrage atenţia asupra diferenţei dintre schema formei şi noţiunea de formă: „Schema unei forme (de pildă schema sonatei) este un tipar general care se poate încarna într-o multitudine de forme particulare distincte, de pildă sonatele unui autor sau toate sonatele scrise până azi".

Formele muzicale de referinţă au fost generate la un moment dat în istoria muzicii în legătură cu un sistem intonaţional şi o categorie sintactică - specifice epocii. Astfel, motetul, ricercarul, fuga, etc. sunt *forme polifonice tonale*; Liedul, Sonata, Menuetul, Rondo-ul, etc. sunt *forme omofone tonale.* Arhetipul unei forme muzicale poate funcţiona însă în mai multe sisteme intonaţionale. *Formele polifonice sau omofone tonale cunoscute pot fi transferate şi într-un sistem modal sau serial. Muzica sec. XX demonstrează aplicabilitatea acestor tipare de construcţie sonoră în diferite tipuri de limbaje şi stiluri muzicale.* Exemple: Fuga în creaţia lui Hindemith, Shostakovich, Enescu, Webern, etc.; Sonata în creaţia lui Bartók, Berg, Vieru, Marbé, Niculescu, Olah, etc.

**Teme de seminar:**

- ❑ Identificaţi categoriile sintactice prin exemple din literatura muzicală a diferitelor epoci creatoare.
- ❑ Extrageţi scările muzicale (game, moduri) sau seria din exemplele alese.

**Bibliografie muzicală:**

*Bach - Clavecinul binetemperat; Suite franceze; Suite engleze; Invenţiuni;*
*Schumann: Album pentru tineret; Carnavalul op.9; Kinderszenen;*
*Mendelssohn Bartholdy: Cântece fără cuvinte;*
*Schubert: Momente muzicale;*
*Brahms: Intermezzi;*
*Chopin: Nocturne; Preludii; Valsuri;*
*Bartók: Mikrokosmos;*
*Messiaen: 7 Visions de l'Amen,*
*Webern: Variationen op. 27.*

# Capitolul 2

# Percepţia formei în muzică

**Ipoteză:** *Forma muzicală este rezultatul interacţiunii dintre planul de suprafaţă al configuraţiilor ritmico-melodice şi planul de profunzime al evoluţiei armonice* (Salzer, F., *Structural hearing,* 1962).

**Conţinut:**

*Noţiuni de percepţie a formei în procesul audiţiei*

Percepţia parametrilor muzicali
Conceptul de „tensiune" muzicală
Conceptul de „energie" a fluxului muzical

*Noţiuni de percepţie a formei în procesul analitic*

Nivele structurale
Forma ca arhetip
Articularea formei
Ierarhizarea structurală
Situaţii paradigmatice

*Exemple muzicale comentate*

## 2.1. Noţiuni de percepţie a formei în procesul audiţiei

**2.1.1. Percepţia parametrilor muzicali** este un proces psiho-acustic care se realizează diferenţiat, în funcţie de densitatea temporală a evenimentelor muzicale[1]. O lucrare muzicală este percepută ca o desfăşurare în timp a unui flux sonor. Percepţia imediată urmăreşte această desfăşurare, mai precis identifică anumite curbe ale tensiunii muzicale: acumulări, puncte culminante, detensionări. La sfârşitul audiţiei, datorită memoriei de scurtă durată, se prefigurează o imagine globală a lucrării. Acest întreg, această reprezentare „holistică" a imaginii muzicale conţine atât forma cât şi înţelesul muzical.

[1] Teodorescu-Ciocănea, L. „Timbrul muzical - Strategii de compoziţie" Editura Muzicală, 2004, cap.I „Timbrul muzical din perspectiva psiho-acusticii" pag. 17 şi cap. VIII „Modulaţii aperceptive", pag. 138.

Cu alte cuvinte, acest întreg reprezintă percepţia globală a formei, iar odată cu forma sunt absorbite înţelesurile, sensurile, substanţa muzicală. În procesul audiţiei parcurgem forma asociată conţinutului muzical în desfăşurare temporală. La sfârşitul audiţiei, în conştiinţa auditivă rămâne o anume imagine a întregului. Rezoluţia acestei imagini mentale depinde de gradul de cultură muzicală, respectiv de fondul aperceptiv al ascultătorului.

Ce se percepe cu prioritate în timpul audiţiei - pentru prima dată - a unei lucrări muzicale? Conştiinţa auditivă sesizează în primul rând o anume culoare legată de timbrurile instrumentale. De asemenea, distinge profilurile dinamice ale discursului muzical: tensionări, relaxări, climaxuri precum şi anumite detalii: formule ritmice, linii melodice, un fond armonic şi combinaţii timbrale. Totodată, se percep anumite elemente care ţin de construcţia muzicală, respectiv de arhitectonica muzicală, în special articulaţiile cele mai pregnante.

**2.1.2. Conceptul de tensiune muzicală** ţine de psihologia percepţiei. Tensiunile care se percep în desfăşurarea muzicală sunt datorate interacţiunii dintre structura melodică şi structura armonică, respectiv modului cum este rezolvată relaţia disonanţă / consonanţă. Tensiunea armonică propulsează *energetic* discursul muzical şi generează articulaţiile formei. Tensiunile melodice se subordonează sau evoluează independent faţă de structura armonică. Perceperea tempo-ului unei lucrări este strâns legată de viteza cu care se schimbă relaţiile armonice.

**2.1.3. Conceptul de energie a fluxului muzical** este adaptat din fizică. Energia, în muzică, desemnează senzaţia de acumulare sau detensionare a substanţei muzicale, generatoare de climaxuri sau relaxări dinamice. Forţa energetică a unei lucrări muzicale este dată de modul cum sunt gestionate *tensiunile armonice* în procesul de structurare a formei de ansamblu.

## 2.2. Noţiuni de percepţie a formei în procesul analitic

### 2.2.1. Nivele structurale

Discursul muzical funcţionează pe mai multe *nivele structurale* care se interrelaţionează:

a) nivelul de suprafaţă al evenimentelor ritmico-melodice;

b) nivelul de profunzime al structurii armonice;

c) nivelul macro-structural al construcţiei formei;

*Nivelul de suprafaţă* este nivelul detaliului, al configuraţiilor melodice şi ritmice. Acesta se realizează după regulile de construcţie melodică proprie fiecărei orientări stilistice. Structura melodică a muzicii tonale sau tono-

modale se articulează prin elementele morfologico-sintactice muzicale: motive, fraze, perioade. Configuraţiile ritmico-melodice reprezintă *forţa cinetică* a desfăşurării discursului muzical.

*Nivelul de profunzime al structurii armonice* este acela care propulsează o lucrare muzicală prin acumulări sau detensionări şi totodată determină articulaţiile formei. Cadenţele armonice sunt punctele de articulaţie dintre nivelele structurale ale formei muzicale. Procesul armonic reprezintă *forţa centrifugă* a discursului muzical.

*Nivelul macrostructural* este rezultatul întrepătrunderii celor două nivele descrise mai sus care se inter-condiţionează şi care generează imaginea de ansamblu.

> *Se poate afirma că forma este rezultatul interacţiunii dintre planul de suprafaţă al configuraţiilor ritmico-melodice şi planul de profunzime al evoluţiei armonice.*

Cu alte cuvinte, forma se defineşte prin raportul dintre rata evenimentelor de suprafaţă ale discursului muzical – evenimente care se percep imediat, ca detalii – şi rata evenimentelor din planul armonic. Muzica tonală se caracterizează prin interdependenţa dintre planul orizontal al desfăşurării melodice şi planul vertical armonic.

### 2.2.2. Forma muzicală ca arhetip

Formele muzicale, validate în timp şi definite ca paradigme macro-structurale ale arhitectonicii sonore, funcţionează ca arhetipuri structurale (ex: Lied, Sonata, Fuga, Passacaglia, etc.). Odată constituite şi asimilate, acestea preexistă în conştiinţa compozitorilor, interpreţilor şi auditorilor avizaţi.

### 2.2.3. Articularea formei muzicale

Ca orice limbaj, muzica prezintă articulaţii la nivelul segmentelor care o compun, prin urmare reprezintă un flux articulat. În procesul analitic se operează o descompunere a întregului, ţinând seamă de punctele de articulaţie (reprezentate, în general, de diversele tipuri de cadenţe armonice corelate cu respiraţiile melodice). Modulaţiile definitive delimitează articulaţiile mari ale formelor muzicale tonale.

### 2.2.4. Ierarhizarea structurală

*Structura* se defineşte ca o reţea închisă de elemente care, relaţionate între ele, reprezintă un conţinut informaţional mai mare decât suma părţilor componente. Structura muzicală se caracterizează printr-un ansamblu de relaţii constante, respectiv printr-o unitate a elementelor care o compun (unitate a scriiturii).

Segmentele rezultate din procesul descompunerii textului muzical reprezintă *unităţi structurale* care sunt relaţionate ierarhic. Sistemul tonal are proprietatea de a fi un sistem funcţional ierarhizat. In cazul formelor muzicale tonale, această proprietate se manifestă prin faptul că unităţile structurale se subordonează unele faţă de altele, de la macro la micro structură.

*Nivelele structurale* se subordonează unele faţă de altele, în structuri arborescente. Potrivit acestei ierarhii, elementele care alcătuiesc discursul muzical aparţin diferitelor nivele structurale:

Macrostructura - Forma propriu-zisă, Partea, Secţiunea;

Structuri intermediare - Perioada, Fraza;

Microstructuri - Motivul, Submotivul, Celula;

Convenţii grafice: Partea - P; Secţiunea - S; Perioada – Per. sau P.; Fraza - F;

Motiv - m; Submotiv - sm; Celula - c;

Ierarhizarea structurală de la macro la micro structuri poate fi reprezentată grafic în mai multe feluri:

*a. sub forma unui enunţ:*

$$S\{Per._1[F_1(m_1+m_2)+F_2\ (m_3+m_4)] + Per._2\ [F_1(m_1+m_2)+F_2(m_3+m_4)]\}$$

**Fig. 2.2.4-a:** Formula unei Secţiuni.
Notă: Secţiunea incorporează două *Perioade* care conţin
la rândul lor câte două *fraze* cu câte două *motive*.

*b. sub forma unei scheme arborescente;*

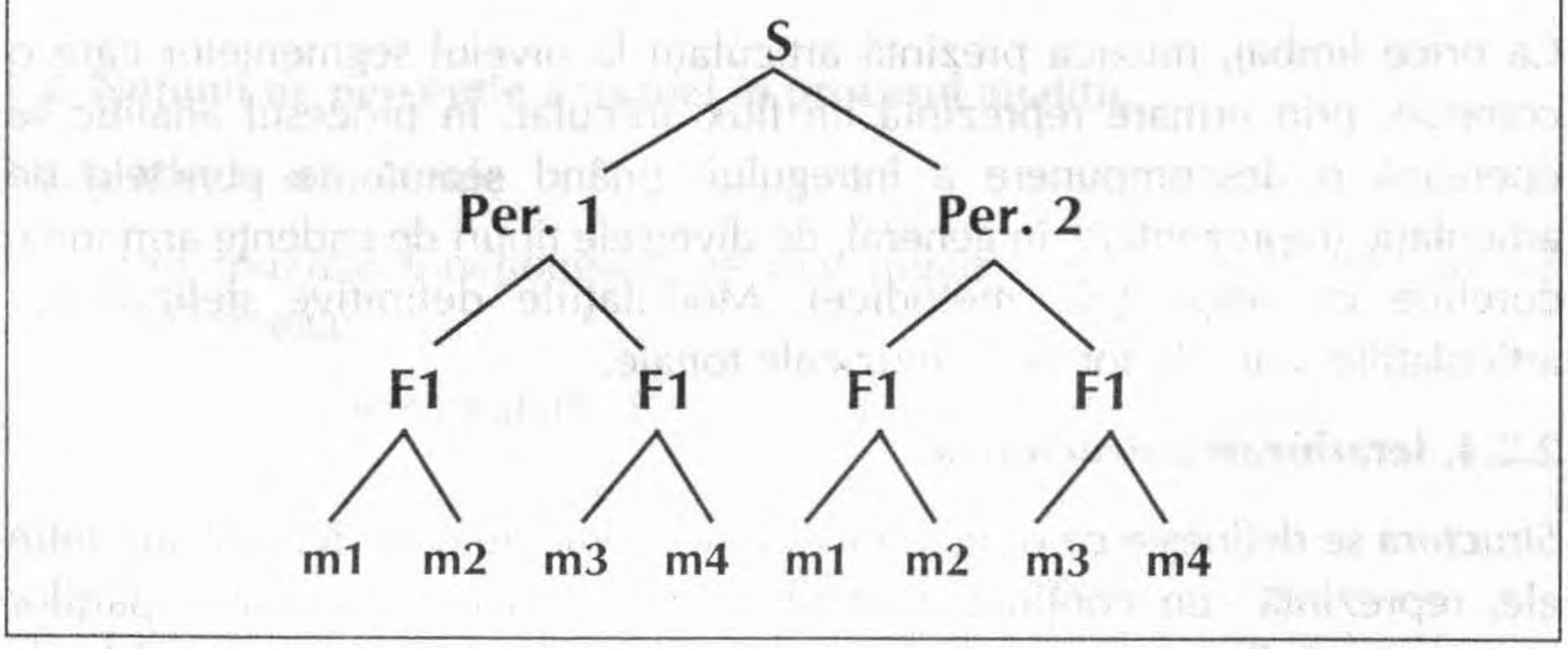



**Fig. 2.2.4-b**: Reprezentare grafică arborescentă a nivelelor structurale.

### 2.2.5. Situaţii paradigmatice la care se reduc tipologiile formelor muzicale

**Paradigma muzicală** este un model la care se raportează toate structurile derivate. Modelul şi formele variate ale acestuia constituie *arborele paradigmatic.*

**Axa paradigmatică** ordonează şi compară aceste variaţii ale modelului într-un plan vertical, extratemporal. Pe axa paradigmatică se pot compara diferitele grade de variaţie, de îndepărtare sau apropiere faţă de model. Se poate evalua capacitatea acestui model de a genera variaţii structurale, cu funcţii diferite în desfăşurarea muzicală.

**Axa sintagmatică** ordonează şi compară (pune în relaţii) structurile pe axa orizontală. Pe axa sintagmatică se poate observa modul în care, într-un text muzical, diferitele evenimente aflate la intervale temporale „comunică".

Factorii care ajută la construcţia şi totodată la descifrarea formelor sunt:

- ➢ *repetiţia*
- ➢ *repetiţia variată (tonal şi / sau melodic)*
- ➢ *contrastul*

Aceste procedee componistice crează 4 situaţii paradigmatice la care se reduc formele muzicale, indiferent de nivelul structural. Astfel:

**AA** - *Repetiţie* (identitate tonală, tematică şi structurală);

**$AA_V$** - *Repetiţie variată* (variaţie în planul ritmico-melodic şi / sau al armonizării, dar non-variaţie la nivelul cadenţelor, respectiv identitate cadenţială). Ex: formele monopartite;

**AA'** - *Similaritate* (identitate tematică, non-identitate cadenţială);

Ex.: Frazele care alcătuiesc o perioadă (relaţia *antecedent / consecvent*), sau perioadele care alcătuiesc o Dublă Perioadă;

**AB** - *Contrast* (identitate tematică / non-identitate tonală sau non-identitate tematică / non-identitate tonală). Ex.: formele bipartite;

*Formele cu repriză* (Forma de arc – *germ. Bogenform*) se formează printr-o combinaţie a acestor situaţii paradigmatice – respectiv prin *reluare după contrast* - ilustrând o simetrie faţă de o axă:

**ABA; $ABA_V$; ABA'**

Cele trei articulaţii reprezintă: *expunere, contrast şi reluare* (identică, variată sau similară). Ex.: forme ternare (tripartite) la diferite nivele structurale, cu repriză identică sau variată (lied tripartit simplu sau complex, menuet, scherzo, sonata etc.).

## 2.3. Exemple muzicale comentate

Relaţia dintre nivelul de suprafaţă şi nivelul de profunzime al textului muzical este prezentată prin intermediul câtorva exemple muzicale. Sunt evidenţiate diferitele tipuri de scriitură legate de categoriile sintactice relatate mai sus.

*Tipuri de scriitură*: monodică (melodică), armonică (acordică sau armonie figurată), melodico-armonică, polifonică, heterofonică.

Informaţia muzicală poate fi pur melodică (melodie la o singură voce sau unison), armonică (succesiune de acorduri sau figuraţii armonice), o combinaţie între scriitura melodică şi armonică (aşa numita scriitură melodico-armonică), polifonică sau heterofonică. Scriitura heterofonică, deşi nu foarte frecvent utilizată, poate să apară ca modalitate de variaţie a sintaxei mai ales în lucrările modale.

### **2.3.1.** *Bach: Preludiul nr. 1 în Do major din Clavecinul binetemperat vol. I*
*(v. Ex. 2.3.1. şi schema analitică la 3.4.2.)*

Informaţia muzicală a acestei lucrări este eminamente de natură armonică. Muzica se desfăşoară în timp ca o succesiune de relaţii armonice, prezentate în ipostaza armoniilor figurate. Lucrarea proliferează o unică figură muzicală, prezentată în primii doi timpi ai primei măsuri. Culorile armonice rezultate din alăturarea subtilă a acordurilor figurate reprezintă unicul conţinut muzical. Nu există contrast de suprafaţă care să determine o relaţie melodico-armonică sau un contrast structural. Am putea spune că acest preludiu conţine o polifonie latentă sau un plan melodic virtual, neexprimat explicit. Gounod actualizează acest plan melodic virtual în celebra lucrare *„Ave Maria"*, realizată prin suprapunerea unei linii melodice peste armoniile figurate ale acestui preludiu.

Se pot distinge, de asemenea, două nivele de evoluţie armonică: nivelul succesiunilor imediate şi nivelul paşilor armonici mari, reprezentaţi de cadenţele semnificative ale lucrării. Observăm că în planul profund, lucrarea poate fi redusă la structura unei imense cadenţe I-V-I (Tonică - Dominantă - Tonică).

### **2.3.2.** *Beethoven: Sonata lunii – Quasi una Fantasia, partea I (v. Ex. 2.3.2.)*

Introducerea (m.1-5) prezintă doar o succesiune armonică figurată, peste care se suprapune (din măsura a 5-a) un plan distinct melodic, de suprafaţă, derivat şi ancorat în structura armonică. Desfăşurarea ulterioară combină cele 2 planuri (scriitura fiind monodie acompaniată).

**2.3.3.** *Chopin: Studiul op. 25 nr. 1 în La bemol (v. Ex. 2.3.3.)*

Relieful melodic este incorporat procesului armonic. Conturul figuraţiei armonice crează contrast între planul melodic şi cel armonic.

**2.3.4.** *Chopin: Fantaisie-Impromptu (v. Ex. 2.3.4. )*

Scriitura primei şi ultimei secţiuni este realizată din figuraţii melodico-armonice (figuraţie armonică alcătuită şi din note melodice) cu pulsaţie constantă de şaisprezecimi. Contrastul melodic este derivat din desenul figuraţiei. Partea mediană a lucrării reprezintă o scriitură melodico-armonică, respectiv monodie acompaniată. Informaţia melodică este purtătoarea principală a informaţiei muzicale, înveşmântarea armonică fiind într-un plan secundar. Reluarea primei secţiuni este aproape identică, fiind prelungită cu o codă.

**2.3.5.** *Chopin: Andante spianato si Marea Poloneza (v. Ex. 2.3.5.)*

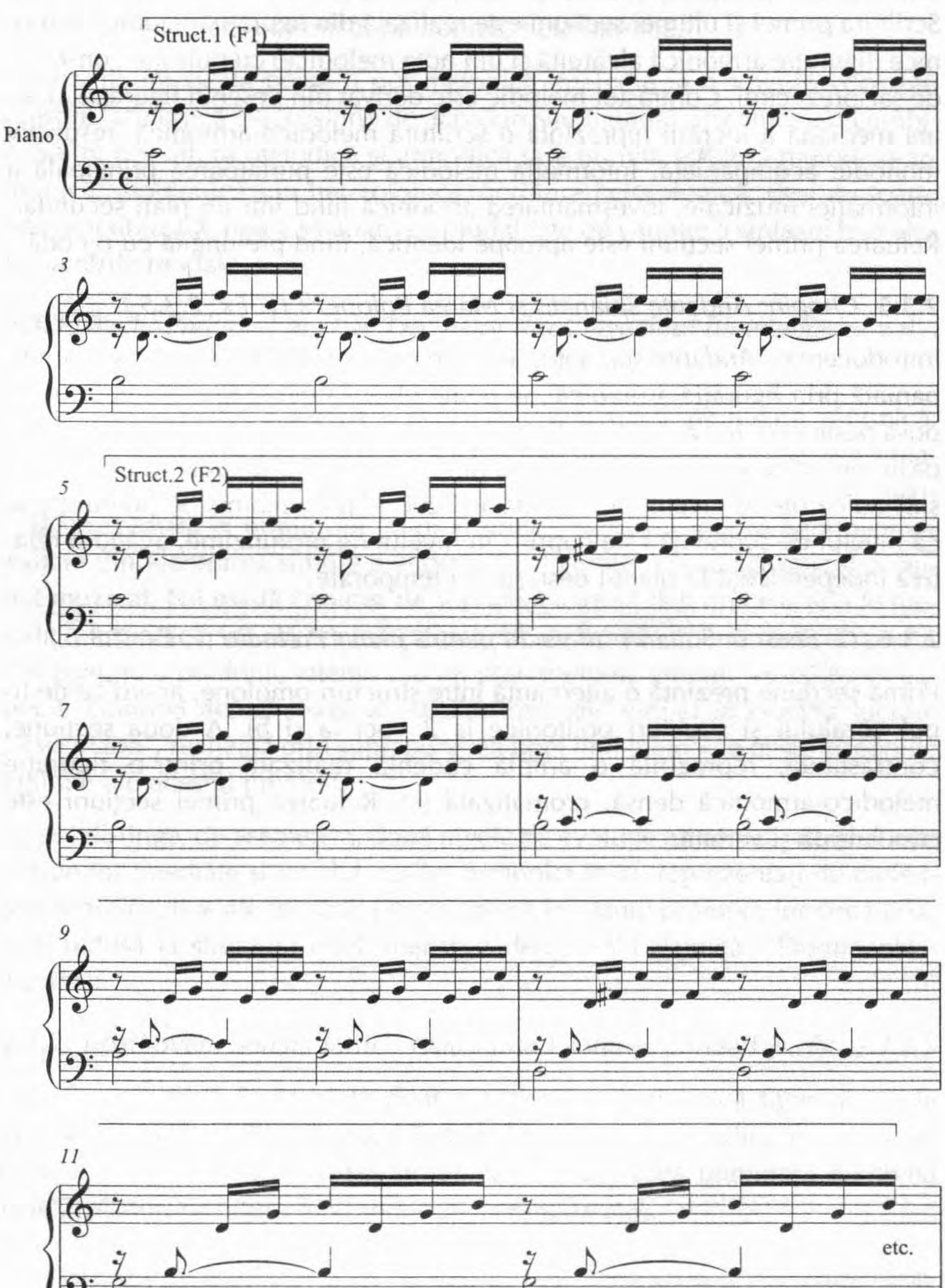
Introducerea - *Andante spianato* - este un exemplu tipic de monodie acompaniată prin figuraţie armonică. Se poate observa evoluţia melodică suprapusă peste evoluţia armonică. Paşii armonici sunt la distanţe mai mari decât paşii melodici, ceea ce arată relaţia dintre nivelele structurale descrise mai sus, adică dintre nivelul de suprafaţă şi cel de profunzime. Se poate spune că nivelul de suprafaţă este cuprins în nivelul de profunzime, având o relativă independenţă în planul desfăşurării temporale.

**2.3.6.** *G. Enescu: Suita în stil vechi pentru pian / Preludiu (v. Ex. 2.3.6.)*

Prima secţiune prezintă o alternanţă între structuri omofone, acordice de tipul coralului şi structuri polifonice la 2 voci (a şi b). A doua secţiune, contrastantă, reprezintă o amplă cadenţă realizată printr-o figuraţie melodico-armonică densă, cromatizată (c). Reluarea primei secţiuni este condensată şi variată.

**Ex. 2.3.1. Bach: Preludiul nr. 1 din Clavecinul binetemperat**

Fraze non-melodice (armonice)

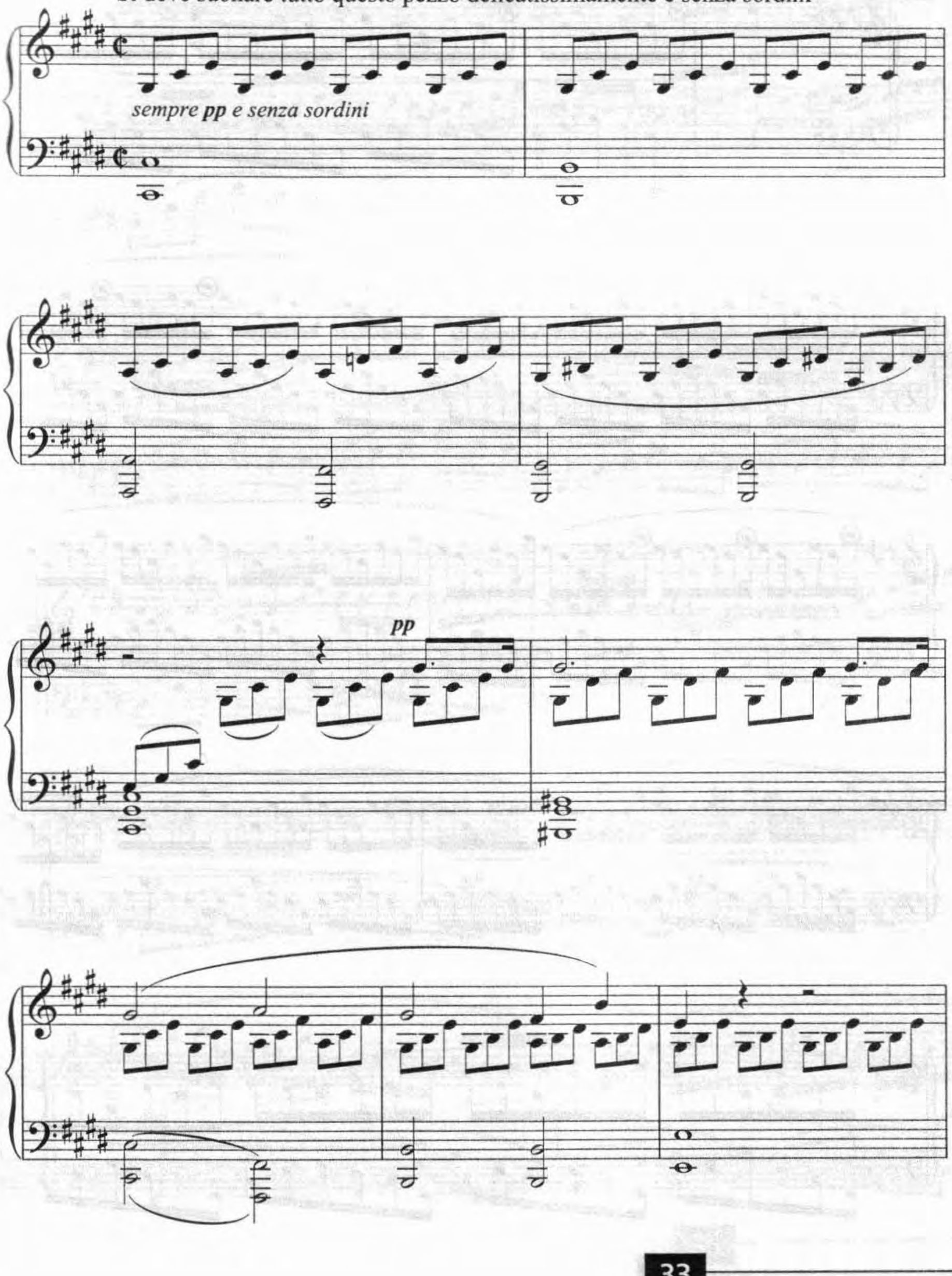


**Ex. 2.3.2. Beethoven: Sonata quasi una fantasia (Sonata lunii)**

Scriitură: figuraţie armonică peste care se adaugă un plan melodic (m. 5)

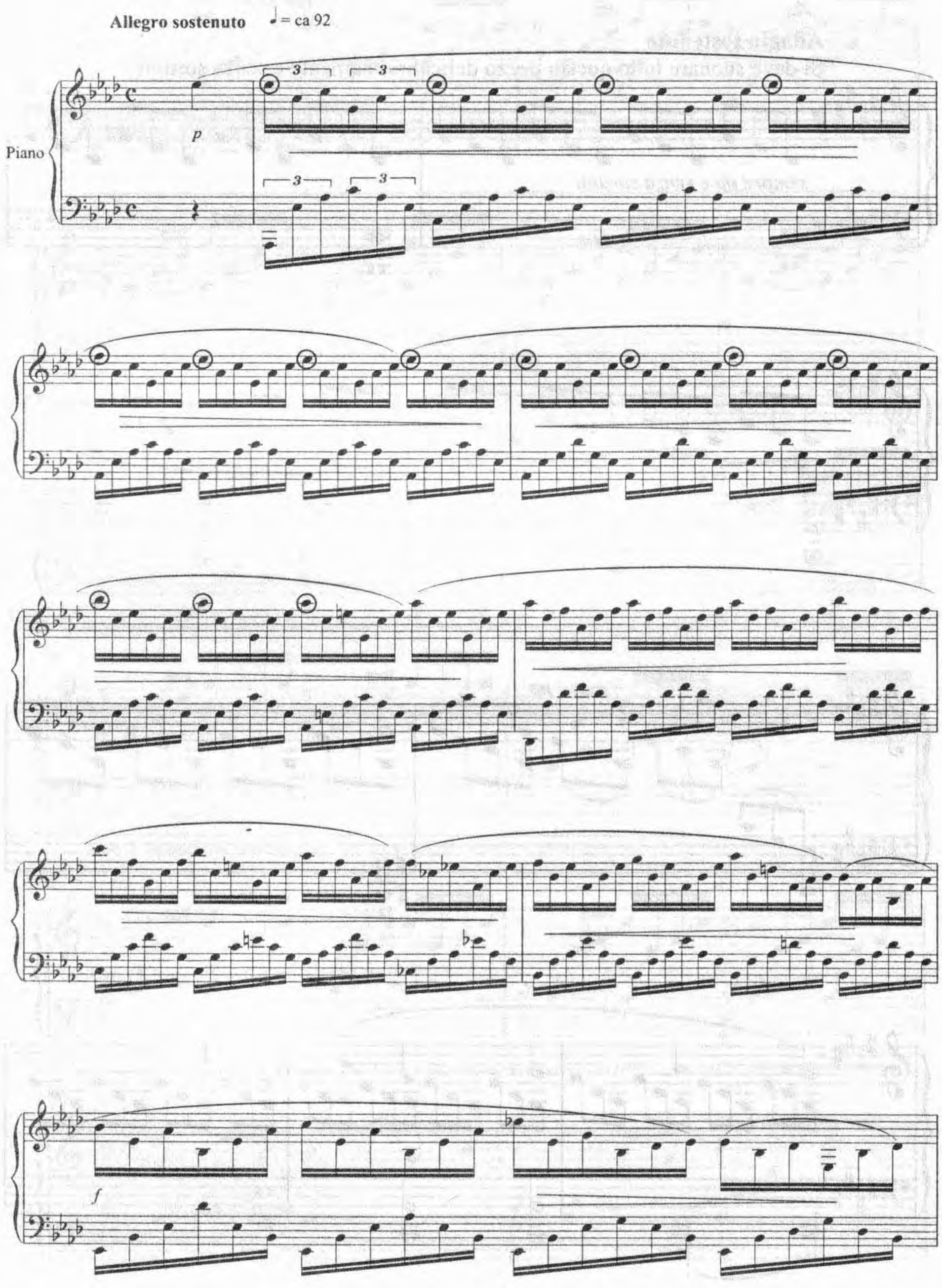
**Adagio sostenuto**

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

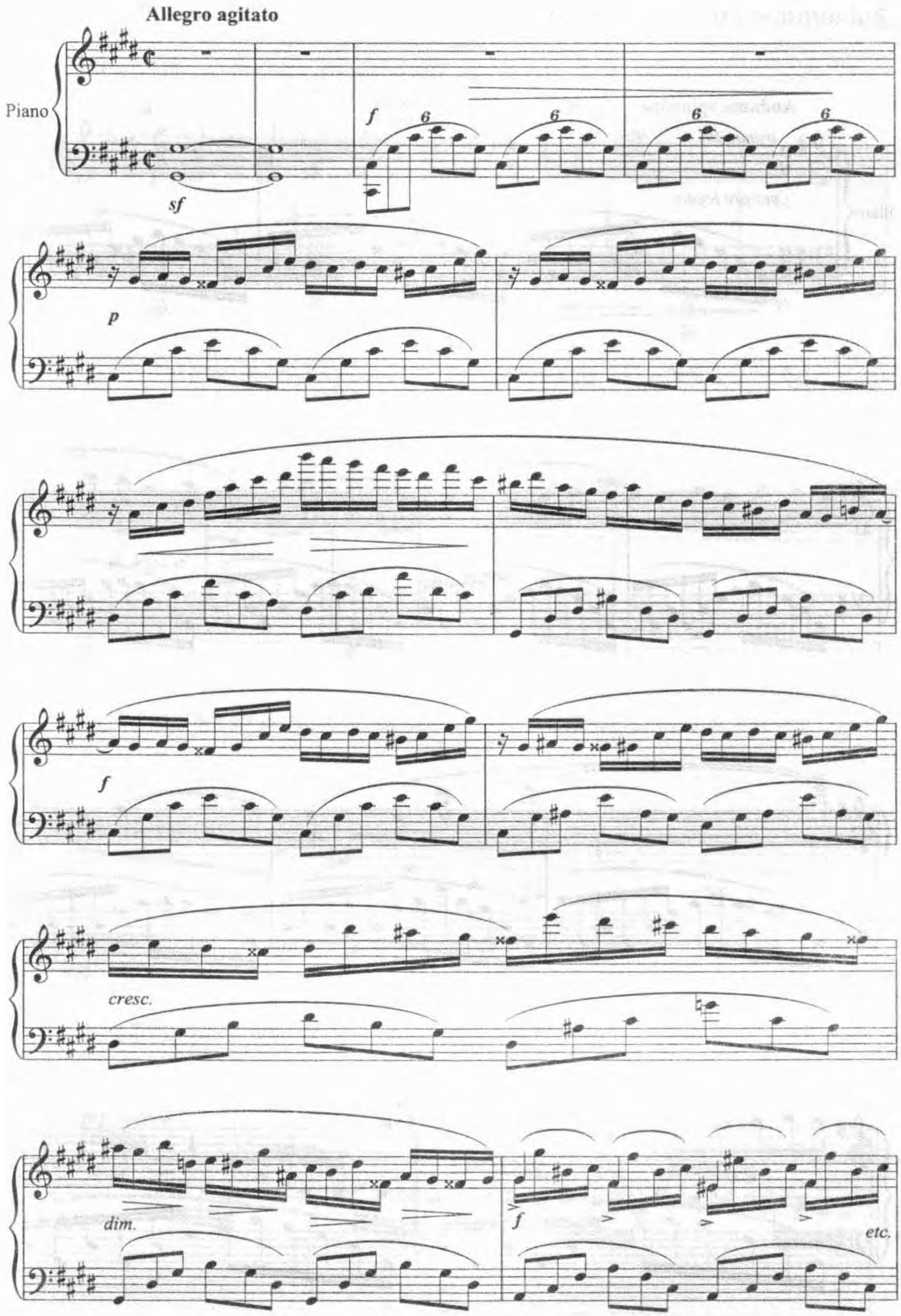


## Ex. 2.3.3. Chopin: Studiul op. 25 nr. 1

Scriitură: plan melodic incorporat în figuraţia armonică

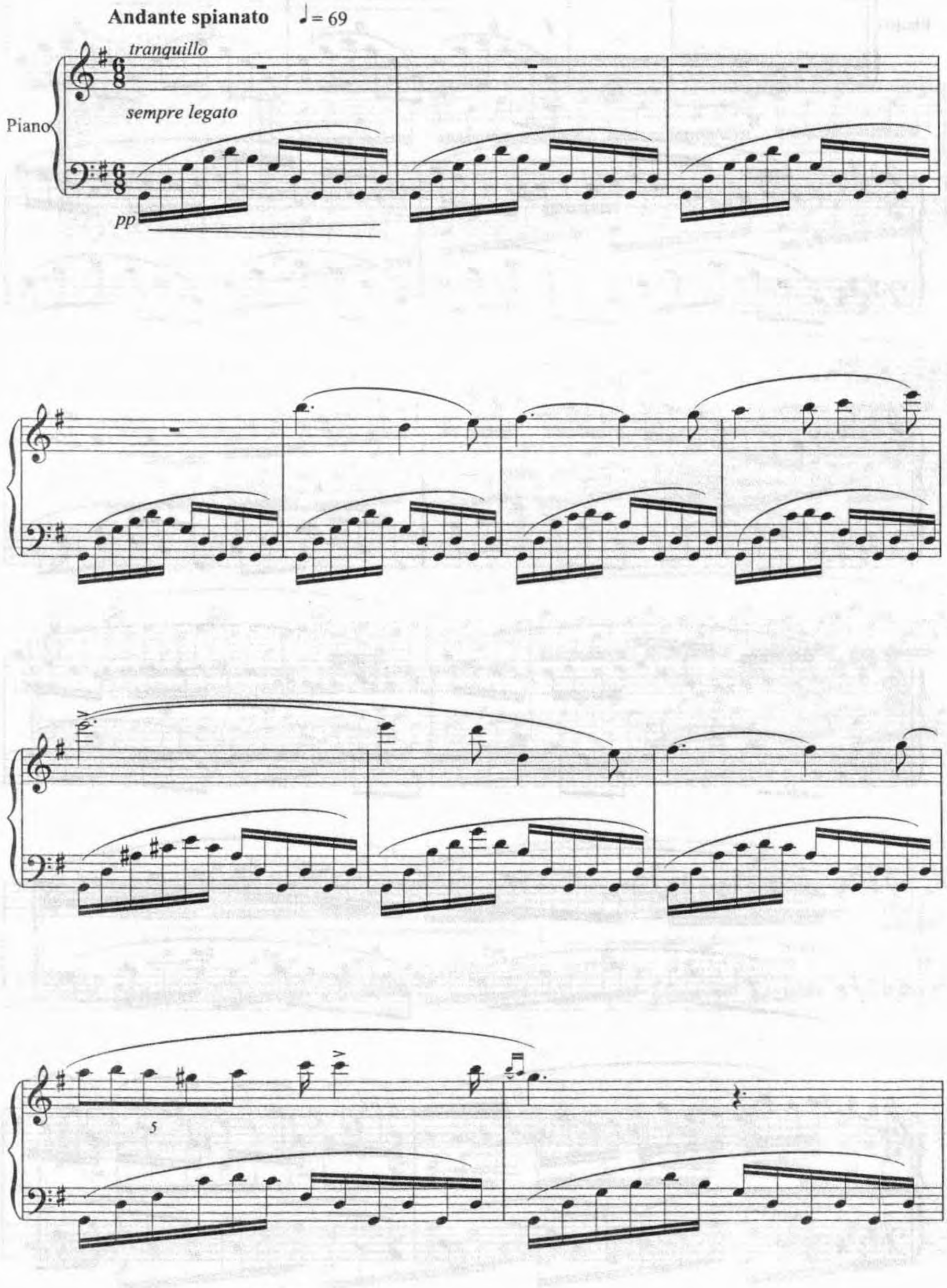


**Ex. 2.3.4. Chopin: Fantaisie-Impromptu**
Scriitură: figuraţie armonică
şi melodico-armonică



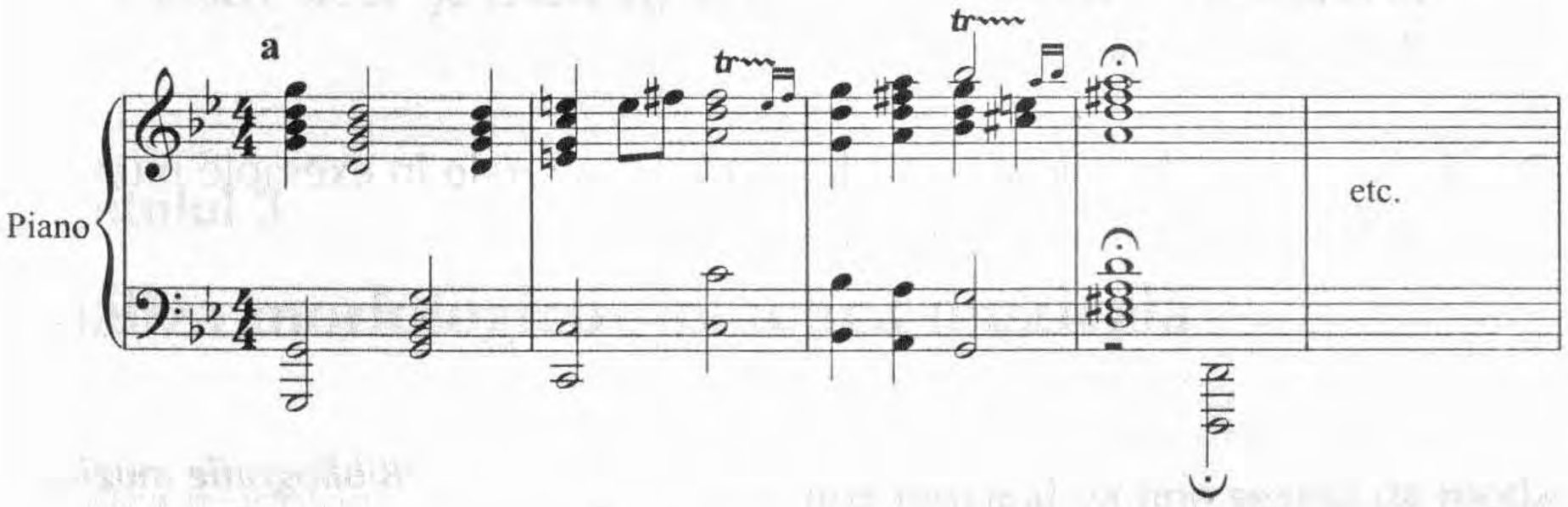
**Ex. 2.3.5. Chopin: Andante spianato şi Marea Poloneză**

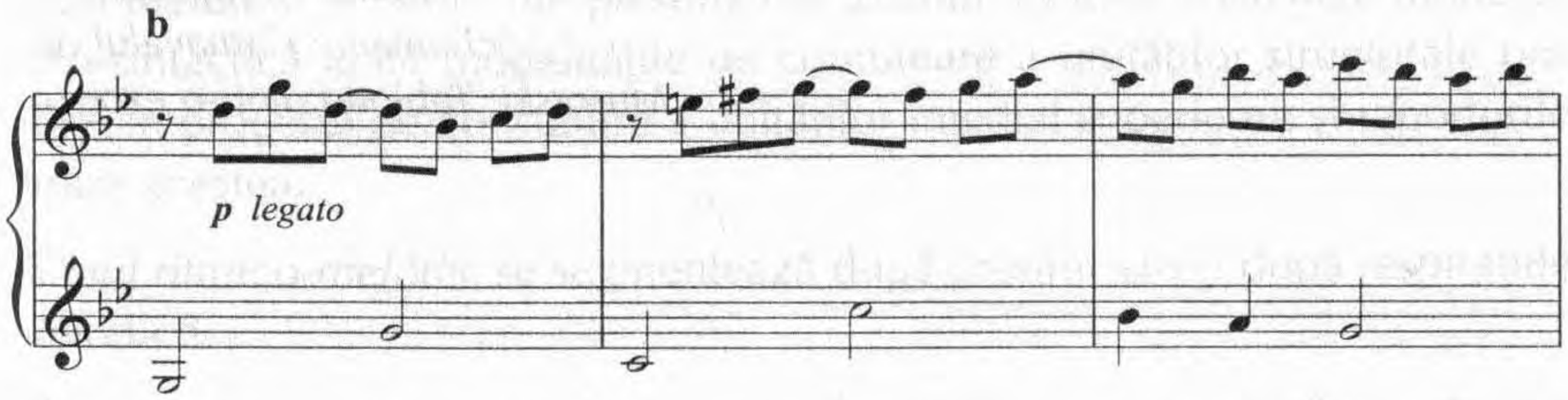
Scriitură: Melodie acompaniată prin figuraţie armonică

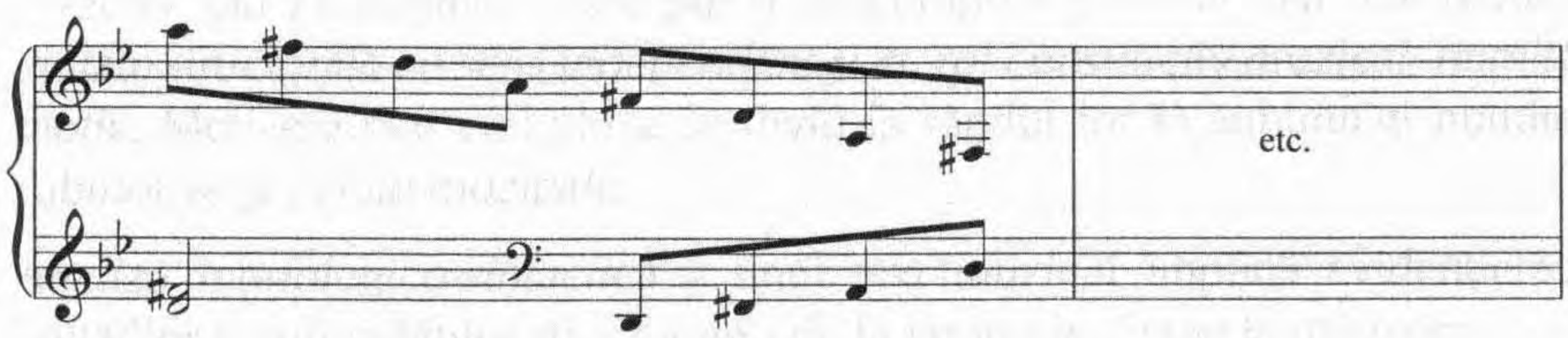


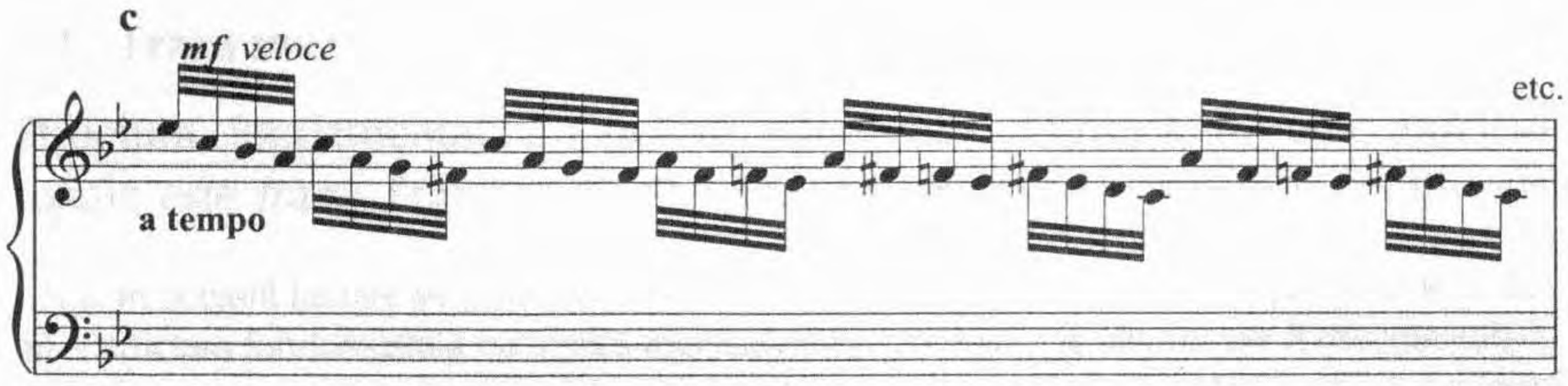
**Ex. 2.3.6. Enescu: Suită în stil vechi op. 3**

Tipuri de scriitură:
a. acordică;
b. polifonică la 2 voci;
c. figuraţie melodico-armonică.



**Teme de seminar**

❑ Definiţi următoarele concepte:

- Structură
- Nivele structurale
- Paradigmă
- Axă paradigmatică
- Axă sintagmatică

❑ Recunoaşteţi şi descrieţi diferitele nivele structurale în exemple muzicale alese din bibliografia indicată mai jos.

***Bibliografie muzicală:***

*Schumann: Album pentru tineret;*
*Schumann: Kinderszenen;*
*Schumann: Carnavalul op.9;*
*Musorski: Tablouri dintr-o expoziţie.*

# *Partea a 2-a*

# *Structuri şi arhetipuri ale formelor muzicale*

## Capitolul 3

## Analiza morfologico-sintactică muzicală

*Analiza morfologico-sintactică* a unui text muzical va ţine seamă de modalităţile de segmentare ale celor două planuri: planul de suprafaţă (planul ritmico-melodic) şi planul de profunzime (planul armonic). Analiza morfologico-sintactică arată modalităţile de combinare a unităţilor structurale primare în procesul de constituire a unităţilor imediat superioare şi raporturile dintre acestea.

*Planul ritmico-melodic* se segmentează după profilul său şi după respiraţiile melodice.

*Planul armonic* este legat de cel melodic (orice melodie conţine virtual o clasă de armonizări posibile) şi se segmentează după cadenţe.

Planul ritmico-melodic, împreună cu cel armonic crează structuri de tipul *Frazelor sau Perioadelor,* care pot fi descompuse până la *cea mai redusă unitate structurală cu sens independent şi cu rol constructiv muzical, numită motiv*. Motivele mai complexe se divid la rândul lor în subunităţi numite *submotive şi celule muzicale.*

*Analiza morfologico-sintactică* a unui text muzical implică evidenţierea unităţilor şi subunităţilor structurale - de la Perioade, Fraze la microstructuri de tipul motivelor, submotivelor, celulelor - precum şi stabilirea raporturilor ierarhice dintre acestea.

### 3.1. Fraza muzicală[1]

Structura fundamentală cu ajutorul căreia se construiesc formele muzicale tonale este *fraza.* Fraza muzicală este unitatea structurală care conţine pri-

[1] N.a. În această lucrare se va începe studiul morfologiei şi sintaxei muzicale pornind de la *frază* – structura fundamentală cu înţeles muzical relativ complet - şi ulterior vor fi descrise subunităţile care o compun (motive, submotive, celule) ca elemente ale *structurii melodice a frazei.*

mul înţeles relativ complet şi care se delimitează printr-o cadenţă armonică şi o respiraţie melodică. Fraza se caracterizează printr-un contur melodic, o configuraţie ritmică şi un proces armonic. Este similară cu o propoziţie din limbajul vorbit. Fraza muzicală este bine delimitată printr-o cadenţă (la nivel armonic) şi printr-o cezură melodică (la nivel ritmico-melodic). Frazele se caracterizează printr-o structură armonică şi o structură melodică. Structura armonică este de diferite tipuri, esenţială fiind finalitatea acesteia, adică tipul de cadenţă. O frază conţine cel puţin *un eveniment armonic*. La nivelul structurii melodice, acestea se pot descompune în unităţi structurale mai mici: *motive, submotive, celule.*

### 3.1.1. Criterii de analiză a frazei

Fraza se analizează după diferite aspecte structurale, tematice, tonale sau contextuale, exprimate prin următoarele cupluri criteriale[2]:

**a) Aspectele structurale ale frazei:**

**Relaţia simetrie / asimetrie**

Fraza care se descompune în 2 segmente (membre) egale ca dimensiuni se numeşte *frază simetrică.* Aceste 2 segmente pot fi structurate diferit:

a. 2 *motive compuse,* de câte 2 măsuri fiecare (2+2);
b. 2 grupuri de *motive simple* (1+1)+(1+1);
c. combinaţie între 2 motive simple şi unul compus: (1+1)+2 - rezultă o structură prin cumulare;
d. combinaţie între un motiv compus şi 2 motive simple 2+(1+1) - rezultă o structură prin divizare.

Cele 2 segmente (membre) ale frazei se pot numi şi *semifraze.* În general, simetria se consideră la nivel temporal, respectiv ţinând seama de ponderea în timp a celor două segmente. Dacă cele 2 membre sunt egale în timp (au aceleaşi dimensiuni), se poate afirma că fraza este simetrică. Alţi autori (Green) apreciază că şi atunci când segmentele nu au acelaşi număr de măsuri, caracterul *simetric* se păstrează în înţelesul mai larg, structural, care presupune împărţirea frazei în 2 subunităţi, indiferent de dimensiunile acestora (această observaţie este valabilă şi la celelalte nivele structurale).

Fraza care cuprinde 3 sau 5 segmente (motive sau grupuri de motive) se va numi *frază asimetrică.*

[2] Subcapitolul 3.1.1. este structurat după cursul profesorului univ. dr. Dan. C. Buciu, disciplina Forme şi Analize muzicale, susţinut la Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti.

**Structură interioară regulată / neregulată**

Organizarea interioară a frazelor poate fi *regulată,* adică motivele care o compun au acelaşi număr de măsuri, astfel: 2+2 sau 1+1+1+1.

Organizarea interioară a frazelor poate fi *neregulată,* adică motivele nu au acelaşi număr de măsuri: 1+1+2 sau 2+1+1.

**Relaţia omogenitate / heterogenitate**[3]

*Fraza omogenă* conţine *motive cu caracteristici comune* (număr de măsuri; caracter cruzic sau anacruzic; înlănţuire conjunctă sau disjunctă; aceeaşi scriitură).

*Fraza heterogenă* conţine motive cu caracteristici diferite (este suficientă o singură caracteristică să difere pentru ca fraza să fie considerată *heterogenă* sau *neomogenă).*

**b) Aspectele tematice ale frazei:**

**Unitate /non-unitate tematică**

*Fraza uniformă* conţine motive care sunt derivate tematic (înrudite tematic).

*Fraza neuniformă* conţine motive care nu sunt derivate tematic (sunt diferite tematic).

**c) Aspectele tonale ale frazei**

**Caracterul deschis / închis tonal**

Din punct de vedere tonal, fraza se analizează sub două aspecte:

1. tipul de cadenţă (închisă sau deschisă tonal)
2. comportamentul modulant sau nemodulant (inflexiuni modulatorii) pe parcursul său.

*Fraza deschisă tonal* cadenţează pe o altă treaptă decât tonica tonalităţii în care a debutat. *Frazele modulante* vor fi considerate, de asemenea, fraze deschise, deoarece au părăsit centrul tonal în care au debutat şi crează o "aşteptare" în raport cu tonalitatea de bază (tensiune armonică şi structurală).

*Fraza închisă tonal* cadenţează pe tonica tonalităţii în care a debutat. Fraza poate fi închisă tonal *perfect* sau *imperfect* în funcţie de starea şi de poziţia melodică a acordului final.

[3] v. 18.7, Riemann, pag. 322.

**Caracterul stabil / instabil tonal**

*Fraza stabilă tonal* este nemodulantă. Aceasta nu prezintă pe parcursul ei nici o perturbare tonală, respectiv inflexiuni sau modulaţii definitive şi este închisă tonal.

*Fraza instabilă tonal* este modulantă. Aceasta conţine un proces modulatoriu (pasager sau definitiv) şi este deschisă tonal.

**Caracterul modulant / nemodulant**

*Fraza modulantă* afirmă printr-un proces modulatoriu o altă tonică.

*Fraza nemodulantă* rămâne în aceeaşi tonalitate în care a debutat.

**d) Aspectele contextuale**

**Tipuri de înlănţuire a frazelor**

*Fraza delimitată* sau *autonomă* se caracterizează prin faptul că are un început şi o încheiere proprii.

*Fraza conjunctă* se înlănţuie cu următoarea frază prin *eliziune* sau *conjuncţie cadenţială* (acordul final al cadenţei reprezintă începutul frazei următoare). Conjuncţia se realizează prin intermediul unui sunet sau mai multor sunete comune.

**Caracterul cruzic/anacruzic**

*Fraza cruzică* debutează pe un timp accentuat al măsurii.

*Fraza anacruzică* debutează pe un timp sau pe o parte de timp neaccentuată a măsurii.

**e) Relaţiile dintre fraze în succesiune**

Două sau mai multe fraze în succesiune pot fi în următoarele situaţii (v. 2.2.5.):

1. Repetare (fraze repetate identic) - aa;
2. Variaţie (repetare variată la nivel ritmico-ornamental, cu sau fără variaţii de armonizare, dar finalizând cu *aceeaşi cadenţă*) - $aa_V$.
3. Similaritate (materialul tematic este acelaşi dar diferă *cadenţele*) - aa';
4. Contrast (fraza a doua este diferită fie numai tematic, fie tonal şi tematic) - ab.

**f) Relaţia antecedent / consecvent**

Din punctul de vedere al înţelesului muzical, frazele pot fi în relaţia de *întrebare / răspuns* sau *antecedent / consecvent*. In cazul în care fraza constituie

o "deschidere", aceasta se va numi *antecedent*. In cazul în care fraza are un caracter de încheiere, de relaxare a tensiunii create de antecedent, aceasta poartă numele de *consecvent*.

Cu alte cuvinte, dacă o frază crează o tensiune armonică iar cealaltă o rezolvă, atunci frazele vor fi în relaţie de antecedent / consecvent sau întrebare / răspuns.

De multe ori se crează asimetrii prin repetarea frazei antecedente sau a frazei consecvente. Se va realiza aşa numita formă de bar (Barform) - (aab) sau Gegenbarform - contrabar (abb) la nivel de frază (v. cap. 4 şi cap. 5).

În construcţii frazeologice mai complexe, este posibil să apară un *şir de fraze* cu cadenţe deschise sau imperfecte, deci cu funcţie de antecedent. În acest caz se formează un *grup antecedent*. Acelaşi lucru este posibil şi în cazul în care mai multe fraze succesive au rol de consecvent. Acestea vor forma un *grup consecvent*.

### 3.1.2. Tipologia frazelor

**a. Tipuri de fraze după natura materialului muzical:**

**Fraza melodică (de tip melodic)** este de provenienţă vocală sau dansantă, caracteristică monodiei acompaniate omofon. Aceasta are un anumit contur melodic şi o organizare ritmică, delimitându-se printr-o cezură în fluxul muzical, asemănătoare unei respiraţii.

**Fraza non-melodică** este proprie muzicii de tip "motoric" (perpetuum mobile) din baroc, bazată pe unităţi structurale reduse ca dimensiuni, de tipul *figurilor*.

**Fraza polifonică** se întâlneşte în suprapunerile imitative sau non-imitative de linii melodice proprii scriiturii pluri-vocale de tip polifonic. Decuparea frazei polifonice este oblică (nu toate vocile încheie fraza în acelaşi timp).

**b. Tipuri de fraze după dimensiunile şi structura lor interioară:**

**Fraza simplă** se compune din 2 segmente (membre), respectiv motive sau grupe de motive de cel puţin 2 măsuri: 2+2; (1+1) + (1+1); (1+1)+2; 2+(1+1).

**Fraza simplă pătrată** se compune din 2 motive de câte 2 măsuri: (2+2).

**Fraza complexă** conţine 3 sau mai multe motive sau grupe de motive de câte cel puţin 2 măsuri: 2+2+2 ; (1+1) + (1+1) + (1+1); sau combinaţii.

**Fraza dezvoltătoare** se caracterizează printr-un proces secvenţial, urmat de dezvoltare prin eliminare şi cadenţă. Este echivalentă cu **Propoziţia** (engl. *Sentence*, v. Schoenberg *Fundamentals of musical composition* şi germ. *Satz*)

şi se întâlneşte în construcţia temei principale sau în secţiunile dezvoltării unei sonate.

Notă: Unii autori, precum Ellis B. Kohs (University of Southern California) numesc acest complex tematic dezvoltător *frază în lanţ (chain phrase*[4]*).*

**Fraza cu dublă extensiune -** Fraza de 8 măsuri se va numi *frază cu dublă extensiune.* Acest tip de frază se întâlneşte în lucrări scrise în măsuri simple de 2/4, 3/4 sau 3/8 şi într-un tempo relativ rapid.

**Fraza concentrată -** În cazul lucrărilor în tempo foarte lent, în măsuri compuse de 12/8 sau 4/4, se poate concentra suficientă informaţie muzicală doar în 2 măsuri. Se formează astfel o frază redusă ca dimensiuni, alcătuită din 2 măsuri.

**c. Tipuri de fraze în succesiune:**

**Fraza repetată** este acea frază care se repetă identic tonal şi tematic (aa).

**Fraza repetată variat** prezintă variaţii ritmico-ornamentale şi/sau armonice, fără a schimba *cadenţa finală* (a $a_V$ ).

Notă: Repetiţia imediată (identică sau variată) nu contribuie la dezvoltarea formei, la schimbarea structurii de bază a acesteia, ci reprezintă doar o accentuare, o subliniere a unui conţinut muzical. Prin repetarea exactă sau variată a unei fraze cu aceeaşi cadenţă nu se ajunge la formarea unei *unităţi structurale superioare.* Pentru ca acest lucru să se producă, este necesar ca cel puţin două fraze să fie diferite cadenţial sau/şi tematic.

**Lanţ de fraze (phrase chain) -** Un şir de fraze cu cadenţe proprii deschise şi/sau imperfecte, care se află în perimetrul aceleiaşi tonalităţi dar sunt diferite tematic şi care, de regulă, nu finalizează printr-o cadenţă concluzivă, formează un lanţ de fraze (identitate tonală dar non-identitate tematică). Dacă acestui lanţ i se adaugă o frază cu cadenţă concluzivă, atunci se formează o *perioadă complexă* care conţine *un lanţ de fraze cu funcţie de antecedent (lanţul de fraze)* şi *un consecvent (fraza concluzivă).*

**Grup de fraze -** Un şir de fraze cu cadenţe deschise sau imperfecte, unitare tonal şi înrudite tematic şi care, de regulă, nu se încheie cu o cadenţă concluzivă, formează un grup de fraze. Este suficient ca două dintre fraze să fie înrudite tematic ca şirul să formeze un *grup de fraze.* Dacă acestui grup de fraze i se adaugă o frază cu cadenţă concluzivă, atunci se formează o *perioadă complexă* care conţine *un grup de fraze cu funcţie de antecedent (grupul de fraze)* şi *un consecvent (fraza concluzivă).* Consecventul poate fi de asemenea un grup de fraze.

[4] N.a. "Chain phrase" semnifică o singură frază construită din elemente dezvoltătoare înlănţuite. A se deosebi de "phrase chain" care înseamnă lanţ de fraze.

### 3.1.3. Formarea unei unităţi structurale superioare frazei

Două sau mai multe fraze în succesiune sunt percepute ca o unitate structurală superioară numai în condiţiile în care s-au produs anumite modificări considerate esenţiale, semnificative, la nivelul cadenţelor.

Aşa cum s-a arătat mai sus, frazele pot fi în raport de *identitate, variaţie, similaritate, non-identitate*. Cu alte cuvinte, frazele pot fi repetate identic, repetate variat, similare (modificate numai cadenţial) sau diferite (contrast).

Modificările care pot fi aduse frazelor sunt de 2 tipuri:

1. *modificări exterioare (decorative, ornamentale)*
2. *modificări structurale*

*Modificările exterioare (decorative)* sunt ornamentele melodice, variaţiile ritmice, de armonizare, schimbările de registru. Acestea nu afectează *finalitatea armonică a frazei, respectiv cadenţa.*

Dacă două fraze în succesiune au aceeaşi mişcare armonică finalizată prin aceeaşi cadenţă (au aceeaşi finalitate armonică) şi cea de-a 2-a frază a suferit modificări decorative, neesenţiale, atunci s-a produs o *repetiţie variată.* Cea de a 2-a frază se va numi *frază variată.*

*Modificările structurale* afectează cadenţa frazei. Dacă finalitatea a două fraze consecutive înrudite tematic este radical diferită (cadenţe diferite), atunci s-a produs o modificare esenţială, structurală. În acest caz, cea de a doua frază se va numi *frază similară.*

> Notă: Un caz particular îl constituie diferenţa dintre o cadenţă perfectă şi una imperfectă. Poziţia melodică a ultimului acord induce o diferenţă semnificativă de percepţie a cadenţei. O cadenţă imperfectă cu terţa sau cvinta acordului la sopran va fi percepută ca o cadenţă mai slabă decât cea perfectă în poziţia melodică a octavei (deşi ambele cadenţe au folosit aceleaşi funcţii, V-I). În astfel de cazuri, a 2-a frază (care se încheie printr-o cadenţă perfectă cu octava la sopran) va da senzaţia că a încheiat ceva lăsat incomplet de cealaltă cadenţă. Astfel, aceasta se va numi *frază similară,* notată cu a' şi nu *frază variată* notată cu $a_V$, iar cele două fraze vor alcătui o unitate superioară, respectiv o *perioadă.*

Dacă două fraze în succesiune sunt înrudite tematic şi cea de a doua are altă finalitate armonică, adică altă cadenţă, frazele sunt în raport de *non-identitate tonală.* A doua frază va fi considerată *frază modificată tonal* şi se va numi *frază similară (şi nu variată). Notaţia va fi: a a'.*

Dacă a doua frază diferă doar prin variaţii ornamentale ale conţinutului ritmico-melodic (cu sau fără variaţii de armonizare), păstrând aceeaşi cadenţă, atunci aceasta va fi considerată *frază modificată tematic* şi se va numi *frază variată. Notaţia va fi: a* $a_V$.

Dacă a doua frază este diferită fie doar tematic, fie tematic şi tonal, fraza va fi considerată contrastantă şi se va numi *frază diferită. Notaţia va fi: a b.*

În economia formei muzicale, esenţiale sunt numai *schimbările structurale,* care afectează planul tonal.

Dacă în cea de a 2-a frază au loc pe lângă *modificări exterioare* şi *modificări structurale,* atunci se crează o *unitate superioară,* numită *perioadă,* deoarece, din punctul de vedere al *formei,* modificarea cadenţei reprezintă un eveniment structural.

În concluzie, două sau mai multe fraze în succesiune formează o unitate superioară numai dacă au loc *modificări structurale* de ordin tonal la nivelul cadenţelor. Prin combinaţia frazelor, se pot forma 3 tipuri de astfel de unităţi superioare, care conţin cel puţin 2 fraze *similare sau diferite:*

1. *Perioada*
2. *Grup de fraze*
3. *Lanţ de fraze*

*Perioada*[5] conţine cel puţin o frază deschisă tonal şi una închisă tonal, cu conţinut tematic înrudit. Frazele sunt în raport de *similaritate (sunt asemănătoare),* dar au *cadenţe diferite.* Organizarea interioară a perioadei poate fi:

- *paralelă* (frazele sunt asemănătoare tematic, cu început identic dar finalitate armonică diferită). Notaţia frazelor: aa'.
- *contrastantă* (dacă frazele sunt diferite tematic, perioada va avea o organizare interioară contrastantă, neuniformă. Frazele vor fi în raport de *non-identitate.* Notaţia frazelor: ab.
- *secvenţială* (frazele pot fi în raport de *model / secvenţă*). Notaţia: aa' sau M / S.

*Grupul de fraze* conţine o succesiune de fraze înrudite tematic dar cu cel puţin două cadenţe diferite (toate cadenţele sunt deschise tonal sau/şi imperfecte). Notaţia: $a_1$ $a_2$ $a_3$ etc.

*Lanţul de fraze (phrase chain)* conţine fraze diferite tematic şi cu cel puţin două cadenţe diferite (toate cadenţele fiind deschise tonal sau imperfecte). Notaţia: a, b, c etc.

*Lanţ de propoziţii (germ. Satzkette*[6]*)* reprezintă o înlănţuire de fraze dezvoltătoare de tipul propoziţiei (v. 3.6).

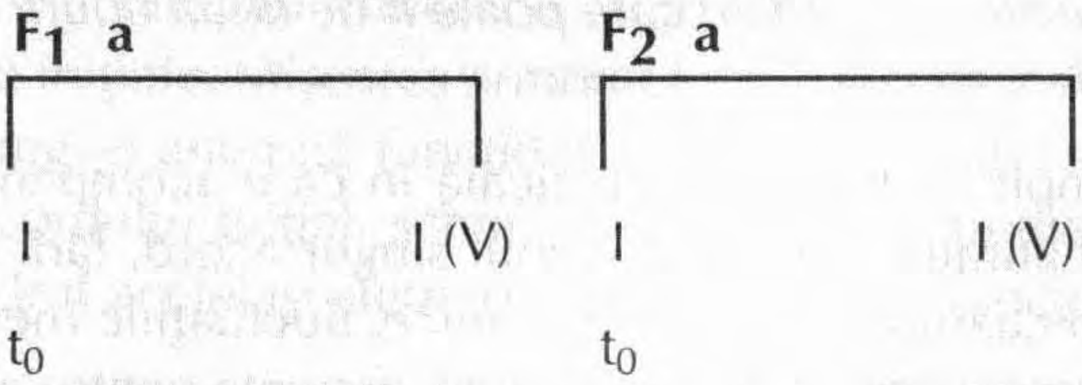
---

[5] v. cap. 3.5. Perioada muzicală

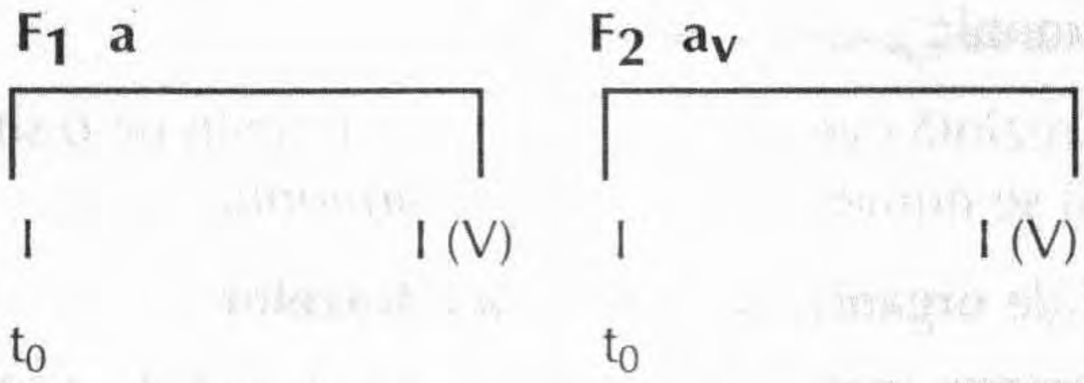
[6] BaileyShea, Matthew L. *"The Wagnerian Satz: The Rhetoric of the Sentence in Wagner's Post-Lohengrin Operas."* Yale University, May 2003 (disertation).

### 3.1.4. Tipuri de relaţii între fraze:

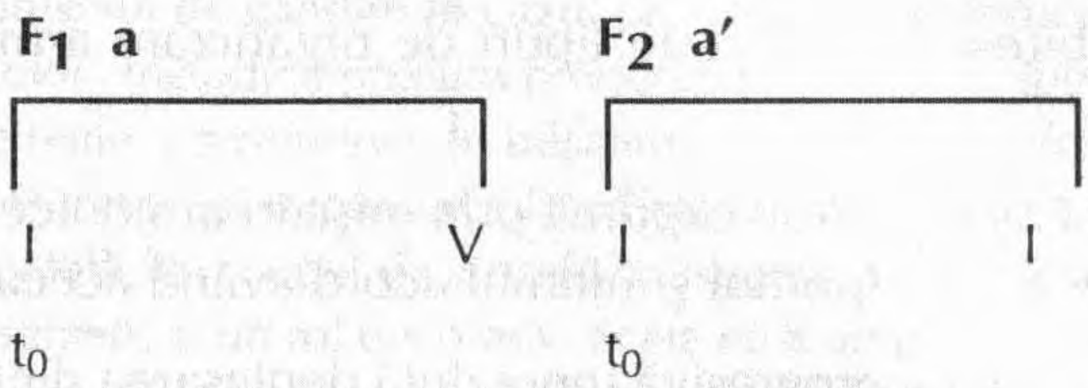
1. *IDENTITATE:* plan melodico / ritmic - identitate
plan armonic - identitate
CADENŢA - identitate
Design: aa



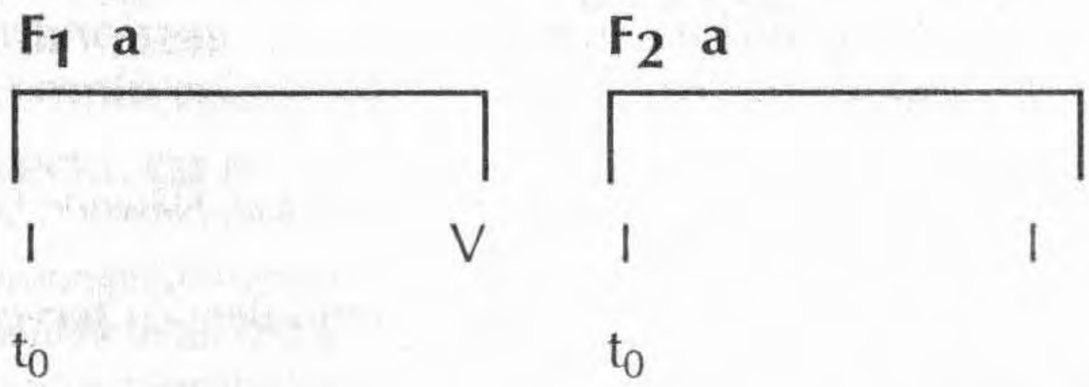

2. *VARIAŢIE:* plan melodico / ritmic - variaţie
plan armonic (armonizare) - identitate sau variaţie
CADENŢA - identitate
Design: $aa_V$




. *SIMILARITATE:* plan melodico / ritmic - identitate sau variaţie
plan armonic - identitate sau variaţie
CADENŢA - non-identitate
Design: aa′




*ONTRAST:* plan melodico / ritmic - non-identitate
plan armonic - non-identitate
CADENŢA - non-identitate
Design: ab



### 3.2. Structura armonică a frazei

Frazele se caracterizează printr-o evoluţie armonică mai mult sau mai puţin complexă şi o cadenţă bine afirmată (deschisă sau închisă tonal). Un factor important în delimitarea unei fraze este identificarea cel puţin a unui eveniment armonic. Frazele, în general sunt *active armonic şi afirmă un scop tonal, adică urmăresc o finalitate care poate fi de două tipuri: a. deschidere tonală; b. închidere tonală.*

Există totuşi exemple în literatura muzicală în care acompaniamentul unei fraze realizează figuraţia armonică a unui singur acord, fără o anume mişcare armonică. În cazul *inactivităţii armonice,* fluctuaţiile melodice (mersul ascendent sau descendent) şi cezurile sunt suficiente pentru a conferi frazei un înţeles relativ complet.

**Fraze active armonic**

Frazele care prezintă evenimente armonice se vor numi *fraze active armonic.*

**Fraze inactive armonic**

Frazele care nu prezintă evenimente armonice (rămân pe o singură armonie - un singur acord) se numesc fraze *inactive armonic.*

#### 3.2.1. Modalităţi de organizare armonică a frazelor

Înţelegerea modului de organizare armonică a frazei depinde de distincţia care se operează între două tipuri de structuri armonice[7]:

a. *prolongaţie armonică (succesiune acordică);*
b. *mişcare armonică progresivă (progresie[8] acordică);*

În esenţă, deosebirea dintre aceste tipuri de organizare armonică poate fi exprimată astfel:

a. prolongaţia armonică se exprimă prin mişcări armonice în cadrul unei singure arii tonale (primul şi ultimul acord având aceeaşi funcţie);
b. mişcare armonică progresivă reprezintă deplasarea dintr-o arie tonală spre o altă arie tonală sau spre o altă funcţie armonică, trecând printr-o funcţie intermediară.

*Identificarea şi înţelegerea deosebirii dintre prolongaţia armonică (succesiunea acordică) şi mişcarea progresivă armonică (progresia acordică) vor contribui la ierarhizarea tensiunilor armonice şi la gestionarea acestora în procesul de interpretare muzicală.*

---

[7] Green, M.Douglas; *Form in tonal music* ed. Holt, New ed. Holt, Nework, London, 1979, cap. 2-5 pag. 17-28.

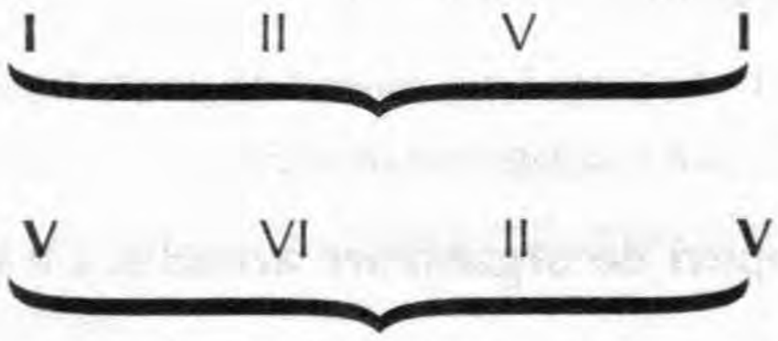
[8] A nu se confunda cu termenul de *progresie armonică* echivalent cu *secvenţa,* care este un caz particular al *progresiei acordice. – n.a.*

**Prolongaţia armonică (succesiunea acordică)** reprezintă o mişcare armonică în cadrul unei *singure zone tonale.* Aceasta porneşte şi se întoarce la aceeaşi funcţie armonică. Cu alte cuvinte, evenimentele armonice care se produc în interiorul acestui cadru devin evenimente decorative, reductibile la funcţia tonală cu care începe şi totodată se încheie şirul de acorduri. Astfel, deşi au loc schimbări armonice, în realitate se produce o prelungire a funcţiei tonale iniţiale. Mişcarea armonică devine o mişcare interioară cu rolul de a prelungi o anumită funcţie. Chiar dacă întoarcerea se va face la o altă stare a acordului iniţial, schimbarea nu este semnificativă deoarece se petrece în cadrul aceleiaşi sfere tonale şi la aceeaşi funcţie.

Succesiunea acordică, deşi implică acorduri diferite, se întoarce la punctul de plecare, exprimând de fapt o *prelungire tonală a funcţiei armonice iniţiale.* Prin reducerea acordurilor diferite se obţine o ***prolongaţie armonică***[9]**.**

Convenţie grafică pentru prolongaţie armonică (succesiune acordică):

Exemple:




Notă: Mecanismul de gândire în cazul prolongaţiei armonice este echivalent cu tratarea notelor melodice precum broderia, pasajul, etc. (note străine de acord) faţă de cele reale, constitutive. În mişcarea melodică, broderia înseamnă plecarea prin mers treptat şi întoarcerea imediată la acelaşi sunet. Mişcarea melodică este ornamentală, cu scopul de a *prelungi* sunetul real de pornire. Notele de pasaj au, de asemenea, un rol decorativ, acela de a umple spaţiul dintre două sunete reale, având ca rezultat *prelungirea funcţiei acordului.*

**Mişcarea armonică progresivă (progresia acordică)** are loc atunci când între două acorduri cu funcţii diferite intervine un alt acord care divide distanţa dintre primul şi al treilea acord, făcând astfel legătura dintre acestea. Mişcarea armonică este intermediată de un alt acord (Green, op.cit.).

Să luăm ca exemplu relaţia dintre un acord pe treapta a V-a şi unul pe treapta I în stare directă, cu mersul basului descriind o cvintă descendentă. Dacă

[9] Termenii de "prolongaţie armonică" şi de "reducţie armonică" în această accepţiune au fost introduşi de Schenker în lucrarea *"Free composition"*, Longman, 1979. În lucrarea de faţă vom adopta cu predilecţie termenul de *prolongaţie armonică* în locul *succesiunii acordice. – n.a.*

între aceste acorduri intervine un acord pe treapta a III-a în stare directă, distanţa dintre cele două acorduri extreme va fi redusă iar mersul basului va descrie un arpegiu. În cazul în care se produce o modulaţie, cu instalarea unei alte tonici, mişcarea armonică *progresează* dinspre o sferă tonală spre o altă sferă tonală numindu-se şi *mişcare armonică progresiv-modulantă.*

Convenţie grafică pentru mişcarea armonică progresivă (progresie acordică):

Exemplu:

Frazele utilizează, de regulă, aceste 2 tipuri de structuri armonice separat sau în combinaţie, urmate de o cadenţă. Astfel:

a) prolongaţie armonică (succesiune acordică) urmată de o cadenţă;

b) progresie acordică şi o cadenţă;

c) prolongaţie armonică (succesiune acordică) urmată de o progresie acordică şi cadenţă;

Obs. 1. Aceeaşi linie melodică poate fi armonizată ca o *succesiune acordică* sau ca o *progresie acordică.*

### 3.2.2. Tipuri de organizare armonică a frazelor. Scheme armonice

*Planul tonal al frazelor exprimă, la o anumită scară, aceleaşi structuri armonice de bază pe care le găsim în organizarea armonică a perioadelor, a secţiunilor sau a unei lucrări în întregul ei.* (Green, 1979)

În organizarea armonică a frazelor sunt posibile o serie de scheme tonale. În literatura muzicală există câteva astfel de scheme armonice fundamentale ale frazelor, care utilizează cele două tipuri de mişcare armonică descrise mai sus ca *prolongaţie armonică* (succesiune acordică cu efect de prelungire a unei funcţii) şi *mişcare armonică progresivă (progresie acordică)*[10]. Douglas M. Green distinge următoarele scheme armonice:

a. Schema armonică a frazei este echivalentă cu o cadenţă perfectă autentică compusă;
b. Cadenţa frazei este precedată de un singur acord prelungit;
c. Prolongaţie armonică în cadrul cadenţei frazei;
d. Cadenţa frazei este precedată de prolongaţie armonică;
e. Cadenţa frazei este precedată de progresie acordică;

[10] Green, D.M; idem.

f. Progresie acordică în cadrul cadenţei frazei;
g. Cadenţa frazei este precedată de o combinaţie între prolongaţie armonică şi progresie acordică.

Notă: Mersul melodic al basului poate fi treptat sau prin salturi. Adeseori, în mişcarea progresivă armonică, mersul basului va reprezenta o serie de 5te descendente (Ex. III-VI-II-V-I).

### 3.2.3. Tipuri de cadenţe care caracterizează o frază. Gradul de completivitate[11] a cadenţelor

Frazele se delimitează prin cadenţe, care se diferenţiază prin diferite grade de tărie, adică de forţă concluzivă. Aceste diferenţieri indică proprietatea acelei cadenţe de a "complini" (întregi şi finaliza) o structură muzicală, pentru ca aceasta să fie considerată completă.

Finalitatea, "scopul" unei fraze este *cadenţa*. Cadenţele pot fi deschise sau închise. Acestea reprezintă momentul de repaus şi totodată modul prin care fraza exprimă un înţeles mai mult sau mai puţin complet. În cazul cadenţelor finale, o importantă caracteristică este capacitatea acestora de a concluziona discursul muzical. Aceste grade diferite de completivitate stabilesc care cadenţă este mai puternică, deci care are tăria de a încheia o structură şi totodată de a deschide o unitate structurală imediat superioară.

**Cadenţe finale**[12]

Cadenţele care conţin în penultimul acord sensibila sunt mai puternice decât cele care nu au sensibilă. Asfel, relaţia V-I (cadenţă autentică) este mai puternică decât IV-I (cadenţă plagală).

Cea mai puternică şi mai bine afirmata cadenţă este *cadenţa autentică perfectă* (V-I), cu ambele acorduri în stare directă, acordul final în poziţia melodică a octavei şi încheiere ritmică masculină (acordul tonicii pe timp tare).

Dacă unul dintre acordurile cadenţei este în răsturnare iar acordul tonicii este pe timp slab sau în poziţia melodică a terţei sau a cvintei, gradul de completivitate al cadenţei scade. Aceasta se va numi *cadenţă autentică imperfectă*. Notaţie: C.A.I.

Dacă o cadenţă autentică este precedată de un alt acord, respectiv IV sau II (rar VI, III sau $II_b$ ), formula cadenţială va fi completă şi se va numi *Cadenţă autentică perfectă compusă* ( IV - V - I; II - V - I, etc.). Notaţie: C.A.P.C.

---

[11] DEX: Însuşirea de a fi complet. Din fr. Complétivité, pag. 203.
[12] Green, D.M; op. cit.

**Cadenţe deschise**

*Semicadenţele* sunt acele opriri pe alt acord decât cel al tonicii. Cele mai utilizate sunt semicadenţele pe treptele V sau IV. Notaţie: SC.

*Cadenţa întreruptă $V_7$ - VI* este tot un tip de semicadenţă.

Semicadenţele conferă frazelor un caracter *deschis tonal.*

O cadenţă care se încheie pe acordul tonicii tonalităţii de bază este mai puternică decât acea cadenţă care se încheie pe tonica unei alte tonalităţi într-un proces modulant. De aceea, o frază modulantă va avea un caracter *deschis tonal,* fiind raportată la tonica de bază a lucrării.

**Cadenţe ornamentate (elaborate)**

Adesea, pentru prelungirea momentului cadenţial sunt folosite întârzieri sau pasaje cromatice, obţinându-se o cadenţă mai elaborată, *ornamentată.*

**Raportul consonanţă / disonanţă**

Majoritatea frazelor se încheie cu un acord consonant. Întrucât *consonanţa* este o noţiune relativă, se va avea în vedere ca ultimul acord să fie "mai puţin disonant" decât cel imediat precedent.

**Poziţia melodică a acordului final**

O frază care se încheie cu acordul tonicii în stare directă în poziţia octavei va avea un caracter mai puternic concluziv (un grad mai mare de completivitate) decât acelaşi acord în poziţia terţei sau cvintei.

**Conjuncţia cadenţială (eliziunea cadenţială)**

Încheierea unei fraze poate fi în acelaşi timp debutul frazei următoare. Acest procedeu de eliziune (omisiune) a acordului final al cadenţei prin schimbarea funcţiei acestuia din *încheiere de frază* în *început de frază* se numeşte *conjuncţie cadenţială. Frazele se vor numi fraze conjuncte, adică modalitatea lor de înlănţuire este conjuncţia.*

**Continuitatea frazelor**

Pentru asigurarea continuităţii şi fluenţei discursului muzical, după cadenţele frazelor, fie deschise sau închise, se crează anumite segmente de legătură cu structurile următoare. Aceste legături se realizează prin:

1. continuarea liniei melodice fără acompaniament;
2. continuarea formulei de acompaniament;

**Tipuri de cadenţe pentru fraze deschise sau închise tonal:**

| Fraze deschise tonal: | Fraze închise tonal (cadenţe cu sensibilă – autentice şi cu trepte secundare) |
|---|---|
| I – V | V – I |
| I – IV | IV – V – I |
| I – IV – V | VII – I |
| V7 – VI | III – I |
| I – II | Fraze închise tonal (cadenţe fără sensibilă – plagale şi cu trepte secundare) |
| Fraze modulante | IV – I |
| Etc. | II – I |
| | VI – I |

### 3.2.4. Modalităţi de dezvoltare a frazelor

Extinderea unei fraze se poate produce în mai multe moduri, în funcţie de locul în care se operează aceasta:

a. *Extensie anterioară (amplificare la stânga)*

Fraza poate fi precedată de un scurt segment muzical cu rol de *introducere*. Acest segment poate consta într-o formulă de acompaniament, în câteva acorduri sau o formulă melodică anticipatoare sau diferită faţă de materialul muzical al frazei pe care o introduce;

b. *Extensie interioară sau extensie prin interpolare*

Fraza poate fi extinsă în interiorul său, prin lărgirea unuia sau mai multor motive care o compun. De obicei, extensia se face prin secvenţarea sau repetarea unui motiv sau submotiv.

c. *Extensie exterioară sau postcadenţială (amplificare la dreapta)*

Fraza poate fi prelungită printr-un complement cadenţial, prin prelungirea acordului final, printr-o cadenţă întreruptă, repetarea sau secvenţarea ultimului motiv sau submotiv, etc.

Procedeele de dezvoltare a frazelor se folosesc adeseori în combinaţie. Repetiţia, repetiţia variată, secvenţarea, dezvoltarea prin eliminare, imitaţia, toate acestea sunt mijloace prin care se realizează extensia şi totodată *dezvoltarea structurală şi tematică* a frazelor.

**Teme de seminar:**

- ❑ Identificaţi si analizaţi diferite tipuri de fraze după criteriile expuse în acest capitol.
- ❑ Faceţi analize armonice; descrieţi modalităţile de organizare armonică a frazelor (tipurile de mişcări armonice şi cadenţe) identificate în lucrările analizate).
- ❑ Realizaţi reducţii armonice ale unor lucrări pentru pian (Ex. Bach - Preludiile 1 şi 2 din Clavecinul binetemperat vol. 1).

***Bibliografie muzicală:***

*Schumann: Album pentru tineret; Carnavalul op.9; Kinderszenen;*
*Bach - Clavecinul binetemperat; Suite franceze; Suite engleze;*
*Mendelssohn Bartholdy: Cântece fără cuvinte;*
*Schubert: Momente muzicale; Impromptus;*
*Brahms: Intermezzi;*
*Chopin: Nocturne; Preludii.*

### 3.3. Structura melodică a frazei

O frază se descompune în unităţi microstructurale (morfologice). Frazele au o structură internă simetrică sau asimetrică, în funcţie de numărul şi de caracteristicile unităţilor imediat subordonate ierarhic, numite *motive*. Pe lângă o structură armonică, frazele prezintă şi o organizare melodică, numită *"structura melodică a frazei"*. Aceasta este reliefată de modul cum se îmbină subunităţile frazei.

Anumite tipuri de fraze sunt indivizibile în subunităţi bine individualizate. Un caz special îl constituie scriitura barocă de tip *"perpetuum mobile"*, care proliferează printr-o pulsaţie constantă ritmică acelaşi motiv generator (figură) şi nu prezintă respiraţii melodice, cezuri. Desigur, aceste fraze nonmelodice pot fi totuşi segmentate după structura armonică, respectiv după cadenţele armonice. Marea majoritate a frazelor de tip melodic însă, se divid în subunităţi egale sau inegale ca dimensiuni, numite *motive*.

**3.3.1. Motivul** este cea mai mică unitate structurală cu sens muzical independent care are proprietatea de a "motiva" desfăşurarea discursului muzical şi de a participa ca element constructiv la evoluţia unei lucrări prin diferitele sale forme de manifestare. *Motivul* este prima unitate semnificativă muzical, care se delimitează prin repetiţie, repetiţie variată, secvenţă, contrast. Acesta se caracterizează printr-un contur melodic - raportat la o structură armonică - şi printr-o informaţie ritmică pregnantă. Motivul

implică un anumit potenţial dezvoltător care se va manifesta pe parcursul lucrării. Cu alte cuvinte, desfăşurarea lucrării este "motivată" de această unitate structurală de bază. Motivul va căpăta diferite *forme* în procesul variaţional dezvoltător al unei lucrări, generând astfel *clasa motivului x*.

*Motivul* reprezintă un element cu ajutorul căruia se construiesc unităţile structurale mai mari, respectiv frazele. Nu orice figură melodică scurtă are semnificaţia unui motiv. Pentru a îndeplini un rol constructiv, motivul va apare cel puţin de două ori (repetat sau variat). De cele mai multe ori, motivul iniţial al unei fraze se constituie într-un *motiv generator* la care se raportează multiple variante mai mult sau mai puţin dezvoltate pe parcursul textului muzical. Uneori, construcţii muzicale ample se raportează la motivul generator (iniţial) care funcţionează ca paradigmă pentru lucrarea respectivă (Ex. *Beethoven Simfonia a V-a partea I - tema principală*). Această referinţă a percepţiei muzicale în decursul audiţiei la forma primordială a motivului generator conferă unei lucrări muzicale coerenţă, unitate, inteligibilitate.

Schoenberg[13] afirmă că *"scopul adevărat al unei construcţii muzicale nu este frumuseţea, ci inteligibilitatea"*. Cu alte cuvinte, modul cum este tratat *motivul* reprezintă frumuseţea discursului muzical, nu motivul în sine. Valenţele expresive ale motivului declanşează "forţa vitală" a unei creaţii muzicale.

Motivele "comunică" la distanţă pe axa sintagmatică a textului muzical şi formează *clase de motive*. Dacă notăm *motivul generator* cu litera "g", atunci clasa motivului generator va cuprinde multiplele forme pe care acesta le adoptă pe parcursul lucrării. Astfel:

Clasa motivului "g": $\{g_1, g_2, g_3, \text{etc.}\}$

### 3.3.2. Dimensiunile motivului

Motivul se poate constitui dintr-un simplu interval sau dintr-o succesiune de sunete fie unitare ritmic, fie având un relief ritmic propriu. Dimensiunile motivului variază de la o singură măsură (motiv simplu) la 2, 3 sau mai multe măsuri (motive compuse), în funcţie de tempo şi măsură. Altfel spus, un motiv poate avea un accent principal, 2,3 sau mai rar, 4 accente principale (în cazul motivelor compuse, în măsuri simple şi în tempo foarte rapid).

Un indiciu în delimitarea motivului este prima repetiţie (identică, variată sau secvenţă) a unui segment muzical de dimensiuni reduse. Uneori, prima repetiţie (sau secvenţare) survine chiar de la a 2-a măsură. Alteori, segmentul se lărgeşte la 2 sau mai multe măsuri (în funcţie de tipul de măsură simplă

[13] Schoenberg, Arnold; *Fundamentals of musical composition"* ed. Faber and Faber limited, London, 1967; p. 25

sau compusă şi de tempo-ul lucrării). Acest segment mai mare, cu 2 sau mai multe accente principale, se compune uneori din 2 sau 3 segmente mai mici care pot fi diferenţiate şi care sunt tratate ulterior ca micro-unităţi semnificative în procese dezvoltătoare. Motivul mai larg se va numi *motiv compus* sau *compozit* iar subunităţile acestuia se vor numi *submotive*. La rândul lor, submotivele mai pot fi descompuse în micro-unităţi care nu mai au înţeles muzical de sine stătător, dar sunetele care le alcătuiesc prezintă o anumită afinitate comună (ex. mers treptat ascendent, arpegiu, etc.). Acestea se vor numi *celule*.

Motivele simple cu un singur accent principal se pot cupla, de asemenea, în *grupe motivice*, fără a-şi pierde identitatea (nu se combină într-o unitate mai largă spre a forma un motiv compus divizibil în submotive).

### 3.3.3. Clasificarea motivelor după dimensiunile şi structura acestora

După dimensiunile şi modul cum sunt alcătuite, respectiv după structura lor interioară şi după modul cum se combină între ele, motivele se diferenţiază astfel:

*Motiv simplu* - motivul cu un singur accent principal urmat de repetiţie identică, variată sau secvenţă. Se pot constitui şi motive simple cu 2 accente principale în cazul în care acestea au o construcţie unitară, adică nu permit divizarea în submotive, ci numai în *celule*.

*Motiv compus / omogen* - motivul cu 2 sau mai multe accente principale alcătuit din 2 *micro-unităţi (submotive) similare* ritmico-melodic (derivate, înrudite) cu formula x x' (1+1), care funcţionează şi independent în context. Motivul compus are o structură interioară *omogenă* şi poate fi echivalent cu *un grup motivic omogen*.

*Motivul compozit / heterogen* - motivul cu 2 sau mai multe accente principale alcătuit din 2 micro-unităţi (submotive) contrastante. Motivul cu un singur accent principal poate fi combinat cu următorul motiv, diferit ritmico-melodic, tot cu un singur accent principal, alcătuind astfel un *motiv compozit* cu formula *x y* (1+1). Motivul poate fi considerat de 2 măsuri iar fiecare măsură în parte reprezintă *submotivul x şi submotivul y*. Motivul compozit are o structură interioară *heterogenă*. Cele 2 măsuri formează un *membru al frazei*, sau *un grup motivic heterogen*.

Un exemplu de motiv compozit este acel motiv de 2 măsuri (*x+ y*) care se constituie în model, urmat de secvenţe şi de dezvoltare prin eliminare. Dezvoltarea prin eliminare presupune "spargerea" modelului (motivului) în segmente din ce în ce mai mici. Acele micro-unităţi desprinse din motiv arată structura *compozită* a motivului. *Obs.: Acest procedeu este valabil şi în cazul motivului compus.*

*Structura compusă - x x′ - indică o anumită unitate prin fuziune a elementelor. Structura este omogenă.*

*Structura compozită - x y - indică un contrast între elemente, acestea păstrându-şi identitatea. Structura este heterogenă.*

*Grup motivic* - este alcătuit din 2 sau mai multe motive simple (cu unul sau 2 accente principale), bine delimitate, care vor fi notate $m_1$, $m_2$, *etc.* în cadrul grupului. *Grupul motivic omogen* se formează din succesiunea mai multor motive înrudite cu un singur accent principal prin repetare sau secvenţare: x x′ x″ x‴ (1+1+1+1). *Grupul motivic heterogen* se compune din motive diferite: x y x′ y′ (1+1+1+1).

*Motivul monolitic* reprezintă motivul cu unul sau mai multe accente principale a cărui configuraţie ritmico-melodică nu permite descompunerea sa în subunităţi. Motivul monolitic foarte scurt poate fi interpretat ca *celulă motivică.*

În terminologia engleză şi americană, o frază se compune din 2, 3 sau mai multe segmente, numite *membre ale frazei* (phrase-members), care la rândul lor sunt fie motive compuse/compozite, fie grupuri motivice divizibile în motive simple. De exemplu, o frază de 4 măsuri (simetrică, pătrată) se descompune astfel: primele 2 măsuri alcătuiesc *primul membru al frazei,* iar celelalte două măsuri, *al doilea membru al frazei.* În terminologia noastră, o frază de 4 măsuri poate fi compusă din 2 segmente care reprezintă fiecare *un motiv compus/compozit.* Se poate considera, de asemenea, că fraza este alcătuită din 2 *grupuri motivice* [(1+1)+(1+1)].

O alternativă mai flexibilă şi cu un grad mai mare de aplicabilitate este denumirea de *semifrază* . O frază de 4 măsuri se divide în 2 *semifraze* (half-phrases) de câte 2 măsuri. Acestea la rândul lor pot fi divizate în *motive simple.*

> Notă: Fraza nu trebuie împărţită în mod mecanic în 2 motive de câte 2 măsuri, indiferent dacă elementul cel mai pregnant tematic este de o măsură sau chiar mai puţin de o măsură. Motivul este întotdeauna acel element care are cel mai mare impact asupra dezvoltării ulterioare a unei lucrări, chiar dacă este format doar din câteva sunete. Într-adevăr, fraza de 4 măsuri se poate divide în 2 segmente, 2+2, pe care le numim *membre ale frazei. Dacă 2 măsuri reprezintă un motiv simplu (indivizibil), spunem că fraza este alcătuită din 2 motive de câte 2 măsuri. Dacă motivul este compus sau compozit, spunem că fraza este alcătuită din 2 motive compuse sau compozite, sau din 2 grupuri motivice.* Structura frazei va fi simetrică, regulată: (1+1) + (1+1). Structura frazei poate fi şi neregulată: (1+1) + 2 sau 2 + (1+1).

Împărţirea frazei în segmente se face ţinând seama de natura muzicii şi de elementul cel mai pregnant tematic cu funcţia de *motiv,* indiferent de dimensiunea sa.

Prin urmare, structurile compuse sau compozite ale motivelor care dau naştere la unităţi de 2 sau mai multe măsuri poartă următoarele denumiri:

- *motiv compus;*
- *motiv compozit;*
- *membru al frazei;*
- *semifrază;*
- *grup motivic.*

Echivalentele acestor terminologii:

- *"compound motive"* (Green[14]);
- *"composite motive"*;
- *"phrase-member"* (Kohs[15]; Green[16]);
- *"half-phrase"* (New Grove Dictionary - cap. *Motive*);
- *"Zweitaktgruppen"* sau *"Taktgruppen"* (Riemann[17] v. cap. 3).

*Obs.:* În analizele mai recente, introducându-se termenii de *submotiv* şi *celule motivice* sau *celule generatoare* s-a ajuns la situaţia în care orice structură de 2 măsuri dintr-o frază, indiferent de natura sa interioară, să fie considerată *un motiv*, iar adevăratul motiv să fie denumit *celulă generatoare* sau chiar *submotiv*.

Măsura şi tempo-ul lucrării pot influenţa identificarea şi segmentarea motivelor. Astfel:

- în măsurile compuse de 4/4, 6/4, 9/4, 6/8, 9/8, 12/8, tempo lent sau moderat, într-o singură măsură este posibil să se prezinte suficientă informaţie muzicală pentru conturarea unui motiv (motiv simplu sau compus cu un singur accent principal)

- în măsurile compuse de 4/4, 6/4, 9/4, 6/8, 9/8, 12/8, tempo moderat, se conturează în general motive compuse sau compozite de 2 măsuri (uneori chiar 3 măsuri).

- în cazul unei lucrări scrise in măsura de 2/4 , 3/4, sau 3/8, într-un tempo rapid, este posibil ca un motiv să se formeze în 4 măsuri, deoarece nu se crează suficientă informaţie muzicală doar in 2 măsuri. Rezultă un motiv cu 4 accente principale (fraza va fi în acest caz de 8 măsuri iar perioada de 16 măsuri).

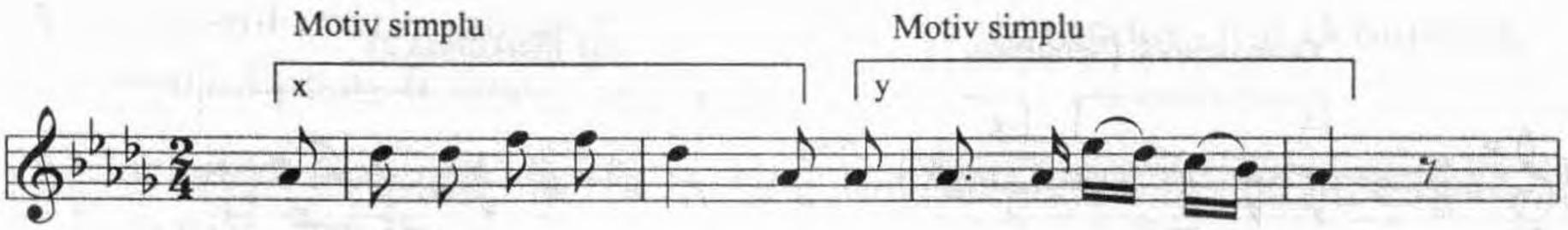
*Obs.: Procesul de identificare şi segmentare a motivelor va ţine seama de natura textului muzical, respectiv de toate aspectele legate de sensul şi expresivitatea muzicală, inclusiv măsură, tempo, caracter.*

---

[14] Green, M. D; op. cit.
[15] Kohs, Ellis; *Musical Form* Houghton Mifflin Company, Boston, 1976 pag. 37, 38.
[16] Green, M. D; op. cit.
[17] Riemann, H; *Analysis of Bach's 48 Preludes and Fugues,* London; Augener 1936.

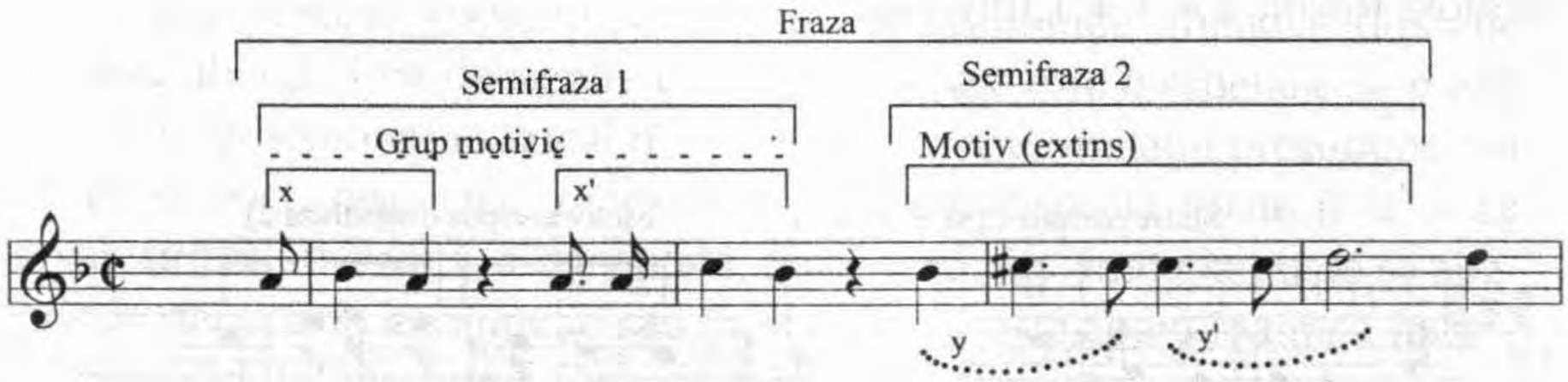
**Ex. 3.3.3 - a. Schubert: "Die Forelle"**

Motive simple cu 2 accente principale,
divizibile în celule;
Formula frazei: 2 + 2



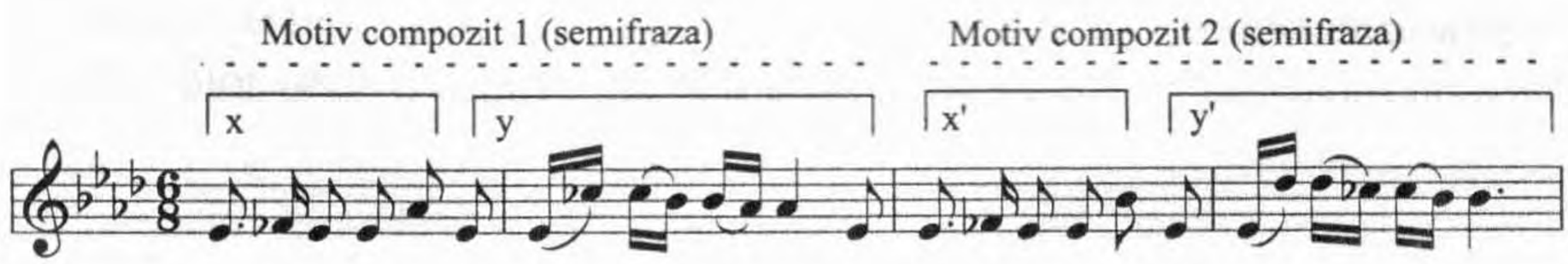

**Ex. 3.3.3 - b. Schubert: "Der Tod und das Mädchen"**

Grup motivic: x + x′ (1 + 1)
Motiv cu 2 accente principale
divizibil în celule: y + y′ (2)
Formula frazei: 1 + 1 + 2 (cumulare)

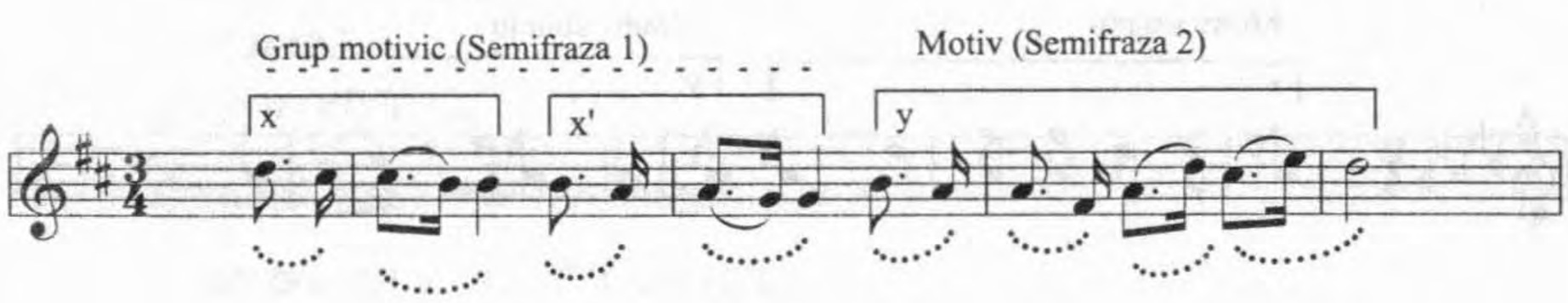



**Ex. 3.3.3 - c. Schubert: "Auf dem Wasser zu singen"**

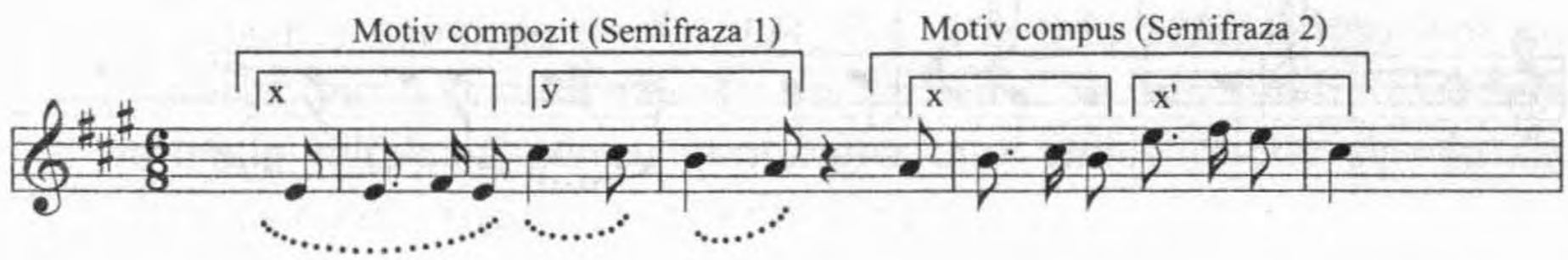
Motiv compozit 1: x + y = 2 (1 + 1)
Motiv compozit 2: x′ + y′ = 2 (1 + 1)
Formula frazei: 2 + 2



**Ex. 3.3.3 - d. Schubert: "Lob der Tränen"**
Grup motivic: x + x (1 + 1)
Motiv simplu y cu 2 accente principale divizibil în celule
Formula frazei: 1 + 1 + 2 (cumulare)




**Ex. 3.3.3 - e. Schubert: "Frühlingstraum"**
Motiv compozit: x + y = 2 (1 + 1)
Motiv compus: x + x' = (1 + 1)
Formula frazei: 2 + 1 + 1 (divizare)



### 3.3.4. Caracteristicile motivelor[18]:

Motivele pot fi caracterizate după câteva aspecte care le particularizează în contextul muzical:

- număr de accente principale (v. 3.3.2 şi 3.3.3.);
- caracterul cruzic sau anacruzic (în funcţie de modul cum debutează, motivul poate fi *cruzic sau anacruzic*);
- încheiere masculină (pe timp accentuat) sau feminină (pe timp neaccentuat sau parte de timp);
- înlănţuire disjunctă sau conjunctă: a) motive *disjuncte sau delimitate* - au început şi încheiere proprii; b) motive *conjuncte* - în momentul articulaţiei prezintă unul sau mai multe sunete comune – anterior sau posterior.)
- tipul de scriitură - un motiv se caracterizează printr-o anumită scriitură: monodică, armonică (acordică), melodico-armonică, polifonică.

În formele omofone tonale, scriitura de bază este melodico-armonică sau acordică. Dar, se întâlnesc adeseori structuri contrapunctice imitative (ex. fugatto), sau procese secvenţiale cu modele polifonice imitative (imitaţie strictă sau liberă). Spre deosebire de secvenţă, care este o repetare pe o altă treaptă a unui segment muzical dar la aceeaşi voce, imitaţia presupune cel puţin două voci, respectiv *proposta şi risposta*. Risposta poate fi la orice interval, strictă, inversată, augmentată, diminuată, etc. Imitaţia poate să apară prin juxtapunere, conjuncţie sau în *stretto* (*risposta* apare înaintea încheierii *propostei,* la un anumit interval melodic şi temporal, producându-se o *suprapunere* pe o anumită suprafaţă).

### 3.3.5. Componenţa structurală a motivelor

Un *motiv simplu* se poate descompune în micro-unităţi numite *celule*. Acestea conţin un grup de sunete (minimum 2 sau un sunet şi o pauză) care prezintă o afinitate comună (un mers melodic ascendent sau descendent, arpegiu, formule melodice de tipul broderiei, o anumită formulă ritmică, etc.).

În cazul în care putem grupa 2, 3 celule după o anumită logică muzicală, putem vorbi de un *submotiv*. Acesta este o unitate intermediară între motiv şi celula. *Motivele compuse* se subîmpart în submotivele x şi x iar *motivele compozite* în submotivele x şi y. Submotivele sunt de fapt motivele simple din cadrul motivelor compuse sau compozite.

[18] Buciu, C.D; *Note de curs*

### 3.3.6. Procedee de travaliu motivic:

- repetiţia / repetiţia variată;
- secvenţarea (repetarea imediată pe o altă treaptă);
- transpoziţia (transpunerea motivului pe alte trepte);
- inversarea (schimbarea direcţiei intervalelor);
- recurenţa (citirea de la sfârşitul către începutul motivului);
- ornamentarea melodică sau ritmico-melodică (adăugarea unor note melodice cu modificarea ritmului);
- amplificarea (adăugarea unor sunete având ca efect lărgirea motivului);
- concentrarea (reducerea numărului de măsuri prin eliminarea unor sunete);
- augmentarea ritmică (lărgirea proporţională sau ne-proporţională a valorilor - ex. pătrimea devine doime, etc.);
- diminuarea ritmică (micşorarea proporţională sau ne-proporţională a valorilor - ex. doimea devine pătrime);
- augmentarea intervalică (lărgirea unui interval - ex. 3$^{ta}$ devine 4$^{tă}$);
- diminuarea intervalică (micşorarea unui interval - ex. 4$^{ta}$ devine 3$^{tă}$);
- concentrarea valorilor ritmice (însumarea valorilor ritmice);
- divizarea valorică (valoarea ritmică este subdivizată);
- variaţie de registru (apariţia motivului în alte registre)
- variaţie armonică (altă armonizare);
- variaţie agogică (schimbarea tempo-ului);
- variaţie de scriitură (transformarea unui motiv armonic în motiv polifonic, etc.)

Toate aceste procedee pot fi folosite într-o manieră strictă sau liberă. Variaţiile care modifică motivul în plan intonaţional vor ţine seama de caracteristicile tonalităţii în care se desfăşoară, pentru a nu crea deviaţii bruşte tonale (se păstrează doar calitatea intervalelor, nu şi cantitatea acestora).

**Temă de seminar:**

- ❑ Identificaţi si analizaţi diferite tipuri de motive după criteriile expuse în acest capitol.

***Bibliografie muzicală:***

*Schumann: Album pentru tineret; Carnavalul op.9; Kinderszenen;*
*Bach - Clavecinul binetemperat; Suite franceze; Suite engleze;*
*Mendelssohn Bartholdy: Cântece fără cuvinte;*
*Schubert: Momente muzicale; Impromptus;*
*Brahms: Intermezzi;*
*Chopin: Nocturne; Preludii.*

## 3.4. Exemple de analiză

### 3.4.1. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip melodic

- Mozart, Menuet din opera *Don Giovanni,* act. I.

**A (Perioadă)**

**$F_1$** [$m_1$ (a) $m_2$ (a′)]
I $V_7$ – I
$t_0$ Sol _____

$F_1$ = frază închisă (C.A.I.), stabilă tonal, delimitată, uniformă, omogenă, cruzică, simetrică, pătrată, formula (2+2) - v.[19]

**$F_2$** [$m_3$ (a″) $m_4$ (b - cadenţial)]
$V_7$ I
$t_1$ Re_____

$F_2$ = frază închisă (C.A.P.), stabilă tonal, delimitată, uniformă, omogenă, cruzică, simetrică, pătrată, formula (2+2).

**B (Perioadă)**

**$F_1$** [ $m_1$ (a) $m_2$ (a′)]
$V_7$ I
$t_0$ Sol _____

$F_1$ = frază închisă (C.A.I.) stabilă tonal, delimitată, uniformă, omogenă, cruzică, simetrică, pătrată, formula (2+2).

**$F_2$** [$m_3$ (a″) $m_4$ (b-cadenţial)]
IV – I V - I
$t_0$ Sol_____

$F_1$ = frază închisă (C.A.P.), stabilă tonal, delimitată, uniformă, omogenă, cruzică, simetrică, pătrată, formula (2+2).

**Fig. 3.4.1.** Structurile frazeologice ale *Menuetului* din opera *Don Giovanni,* actul I. de Mozart.

Notă. Se vor nota cu $t_0$ tonalitatea de bază, $t_1$ prima tonalitate diferită, $t_2$ a doua tonalitate diferită. Cadenţele: cadenţa autentică imperfectă C.A.I. şi cadenţa autentică perfectă C.A.P.

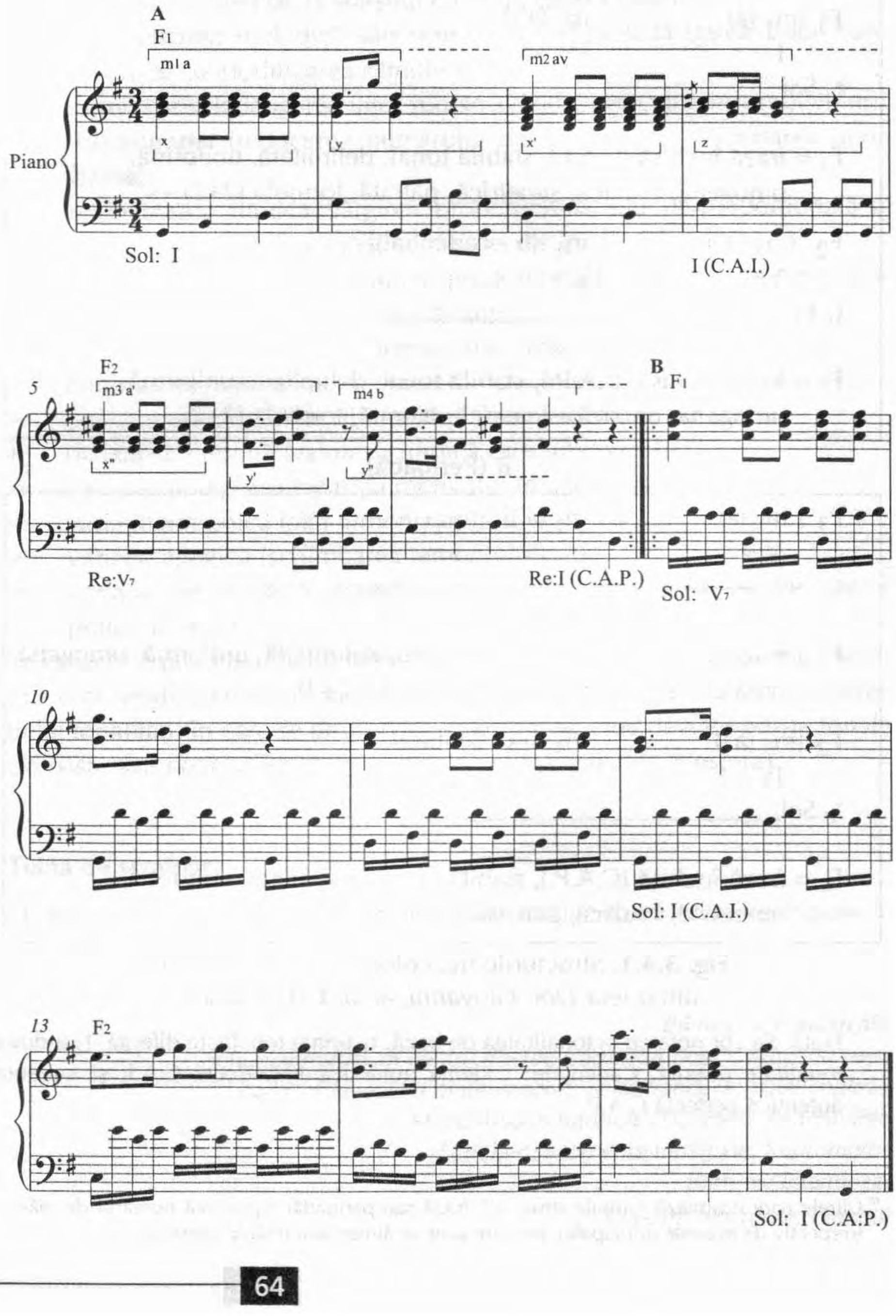
[19] Cifrele care ilustrează formula structurii (frază sau perioadă) reprezintă numărul de măsuri (respectiv de accente principale) din care sunt alcătuite subunităţile acestora.

**Ex. 3.4.1. Mozart: Menuet din opera Don Giovanni Actul I**

Formă bipartită simplă continuă

Structura interioară: A - Per.1 ($F_1$ + $F_2$)

B - Per. 2 ($F_1$ + $F_2$)



**Procesul armonic** (Mozart, Menuet din opera *Don Giovanni*, act I)

| A | B |
|---|---|
| $F_1 - F_2$ | $F_1 - F_2$ |
| Sol ~ Re | Sol—Sol |
| $t_0$ $t_1$ | $t_0$ $V_7$——$t_0$ I |

### 3.4.2. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip non-melodic

În afara scriiturii melodico-armonice, în care frazele şi motivele sunt uşor de identificat şi segmentat, există şi lucrări (în special în epoca barocului) care nu se construiesc pe baza unor fraze de tip melodic ci prin proliferarea unor anumite figuri (arpegii, game). În acest caz, lipsa "respiraţiilor" melodice va transfera interesul auditiv exclusiv asupra înlănţuirilor şi a "respiraţiilor" armonice. Astfel, *logica armonică* va determina segmentarea structurilor.

- Bach: *Preludiul nr. 1 în Do major - Clavecinul binetemperat,* Vol. 1. (v. Exemplul muzical 2.3.1.)

Structura 1 {4 (2+2)} = Cadenţa T SD ($II_7$) $D_7$ T
Do Do
Structura 2 {7 (2+2+3)} = Model / Secvenţă / Cadenţă
~Sol
Structura 3 {8 (2+2+2+2)} = Model / Secv./ Secv./Cad.}
~Do
Structura 4 {5 (2+3)} cadenţa Fa $V_7$ - $I_7$, mers cromatic al basului

Structura 5 {8 măsuri pedală pe Do V}

Structura 6 {4 măsuri pedală pe Do I}

**Fig. 3.4.2.** Structurile armonice ale *Preludiului nr. 1 în Do major din Clavecinul binetemperat,* Vol. 1 de Bach.

Notă: se va nota cu " ~ " modulaţia spre o nouă tonalitate.

**Teme de seminar:**

- ❑ Realizaţi reducţia armonică la *Preludiile 1 şi 2* din *Clavecinul binetemperat de Bach*. Arătaţi modalităţile de structurare a textului muzical, după modelul de mai sus.

***Bibliografie muzicală:***

*Bach: Preludii din Clavecinul binetemperat.*

### 3.5. Perioada muzicală

Segmentul muzical care se constituie la nivelul imediat superior frazei şi care se caracterizează printr-un proces melodic şi armonic complet şi bine definit se numeşte *Perioadă muzicală*. Perioada se încheie cu o cadenţă concluzivă şi reprezintă o prima unitate de formă monopartită (v. ex.3.4.1., 3.6.3., 3.7.4., 3.7.5., 3.7.6., 3.7.7.) Perioada are o construcţie organică prin faptul că frazele care o compun au nu numai o înrudire tematică, dar realizează o mişcare tonală comună, completă şi unică. Cu alte cuvinte, fraza finală a unei perioade completează mişcarea armonică lăsată incompletă de către fraza sau frazele precedente. Frazele sunt înrudite printr-o organizare armonică, respectiv un plan tonal comun.

Organizarea tonală a unei perioade este echivalentă cu cea a unei frazei, dar la un nivel structural imediat superior.

Caracterul concluziv al cadenţei finale reprezintă completarea mişcării armonice. În structura interioară a perioadei rezultă o structură de tip *antecedent / consecvent*. Forţa concluzivă a cadenţei depinde de tipul de cadenţă (autentică sau plagală) şi de starea şi poziţia melodică a acordului final (cadenţă perfectă / imperfectă).

Deşi o perioadă se caracterizează prin forţa cadenţei concluzive, există o excepţie de la această regulă. Într-o formă tripartită simplă, B-ul poate fi o perioadă deschisă, cadenţa survenind odată cu reluarea A-ului (poate fi interpretată, de asemenea, ca o legătură conjunctă în care sfârşitul B-ului coincide cu începutul reprizei A-ului).

Perioada se deosebeşte radical de *lanţul de fraze* sau *grupul de fraze* prin aceea că afirmă o cadenţă concluzivă. Atât *lanţul de fraze* cât şi *grupul de fraze* nu prezintă *cadenţe concluzive*[20].

#### 3.5.1. Criterii de analiză a perioadei muzicale[21]

O perioadă conţine 2, 3 sau uneori mai multe fraze înrudite prin structura armonică, scriitură şi prin conţinutul tematic. O perioadă - în cazul muzicii clasice - conţine în general 8 măsuri sau multipli de 8.

Analiza perioadei se va realiza după următoarele cupluri criteriale, asemănătoare cu cele aplicate în cazul analizei frazelor:

---

[20] Green, D.M; *Form in Tonal Music*, Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1979, pag. 66. n.a. Green interpretează un lanţ sau un grup de fraze care se încheie cu o cadenţă concluzivă ca formând o perioadă complexă alcătuită dintr-un *grup antecedent* şi o frază cu rol de *consecvent* (sau *grup consecvent*).

[21] Buciu, D; *Note de curs.*

**a) Aspectele structurale ale perioadei:**

*Perioada pătrată* conţine două fraze de câte 4 măsuri (4+4);

*Perioada nepătrătă* conţine fraze de câte 5,6,7 măsuri;

*Perioada simplă* conţine un număr de 2 fraze;

*Perioada complexă* conţine mai mult de 2 fraze (3,4, 5, 6 etc.).

**Relaţia simetrie / asimetrie**

*Perioada simetrică* este alcătuită din 2 fraze. Un singur *antecedent* este echilibrat de un singur *consecvent*. Dacă luăm în considerare ponderea în timp (elementul temporal), atunci frazele ar trebui să fie egale ca dimensiuni pentru ca perioada să fie simetrică (*simetrie temporală*). Un alt punct de vedere ar fi următorul: chiar dacă frazele nu sunt egale ca dimensiuni, *simetria structurală* se păstrează. Iregularităţile nu distrug echilibrul dintre un antecedent căruia îi corespunde un consecvent.

**Per. {[4 (2+2)+4 (2+2)]} sau Per. {[4(1+1+2)+(1+1+2 )]}**

**Fig. 3.5-1** Formula perioadei simetrice, pătrate, cu structura internă regulată şi neregulată.

Prin urmare, după unii autori, perioada care conţine 2 fraze egale ca pondere în timp se numeşte *perioadă simetrică simplă*. Alţi autori (Green) optează pentru o interpretare mai liberă a simetriei: dacă frazele nu au acelaşi număr de măsuri, caracterul *simetric* se păstrează în înţelesul mai larg, structural, care presupune împărţirea perioadei în 2 segmente, indiferent de dimensiunile acestora. Cu alte cuvinte, perioada este simetrică dacă are o singură frază cu funcţie de *antecedent* şi o singură frază cu funcţie de *consecvent*.

*Perioada asimetrică* este alcătuită din 3, 5, etc. fraze. Perioada care conţine mai mult de 2 fraze se va numi *perioadă complexă*. În cazul mai multor fraze, se vor crea următoarele situaţii:

a. *un grup antecedent şi un consecvent;*
b. *grup antecedent şi un grup consecvent;*
c. *un antecedent şi un grup consecvent;*

*Perioada amplificată* este realizată printr-o lărgire exterioară (ex. un motiv cadenţial sau o frază concluzivă) interioară (interpolare) sau anterioară (motiv sau frază introductivă). Lărgirea exterioară se mai numeşte *amplificare la dreapta* iar cea anterioară *amplificare la stângă* (v. 3.2.4).

*Perioada concentrată* se realizează printr-o comprimare a materialului muzical, rezultând un număr mai redus de măsuri (până la 4 măsuri).

**Structură interioară regulată / neregulată**

Organizarea interioară a perioadelor poate fi *regulată,* adică frazele care o compun au acelaşi număr de măsuri: 4+4 sau 6+6; etc.

Organizarea interioară a perioadelor poate fi *neregulată,* adică frazele care o compun nu au acelaşi număr de măsuri: 4+5 sau 6+5; etc.

**Relaţia omogenitate / heterogonitate**

*Perioada omogenă* este compusă din fraze care au caracteristici comune.

*Perioada heterogenă* se compune din fraze care nu prezintă aceleaşi caracteristici.

**b) Aspectele tematice ale perioadei**

**Unitate / non-unitate tematică**

*Perioada uniformă* este alcătuită din fraze derivate din punct de vedere al materialului tematic.

*Perioada neuniformă* este alcătuită din fraze care nu sunt derivate tematic (sunt diferite).

**Corespondenţă / non-corespondenţă tematică** (v. 3.5.5-a, b, c)

*Perioada cu construcţie paralelă* prezintă o corespondenţa tematică a începuturilor celor 2 fraze care o alcătuiesc sau, în cazul perioadei duble, a începuturilor celor 2 perioade. Nu orice similaritate tematică indică o construcţie paralelă. Este necesară o perfectă corespondenţă a câtorva măsuri în debutul frazelor.

*Perioada contrastantă* este alcătuită din 2 fraze diferite tematic (acest tip de perioadă coincide cu *perioada neuniformă).*

*Perioada cu construcţie secvenţială* se formează atunci când între cele două fraze se crează raportul *model / secvenţă*[22] *(v. 3.6. Propoziţia).*

**c) Aspectele tonale ale perioadei**

**Caracterul deschis / închis tonal**

Din punct de vedere tonal, perioada se analizează ca şi fraza, sub două aspecte:

1. după tipul de cadenţă (închisă sau deschisă);
2. după comportamentul modulant sau nemodulant (inflexiuni modulatorii sau modulaţii definitive) pe parcursul său.

[22] v. Schoenberg *"Fundamentals of musical composition" pag. 20 diferenţa dintre perioadă (period) şi propoziţie (sentence).*

*Perioada deschisă modulantă* este acea perioadă care cadenţează pe tonica altei tonalităţi. Se va considera deschisă, deoarece a părăsit centrul tonal iniţial şi crează necesitatea unei reveniri la tonalitatea de bază.

*Perioada deschisă prin semicadenţă* este acea perioadă care cadenţează pe o altă treaptă decât tonica tonalităţii în care a debutat. Este un caz particular, întrucât, prin definiţie, perioada se încheie cu cadenţă concluzivă. Exemple: prima perioadă dintr-o dublă perioadă (una este deschisă iar cealaltă este închisă tonal); în cadrul unei forme bipartite rotunjite sau tripartite simple, legătura dintre B şi revenirea A-ului se face prin conjuncţie, dar uneori B-ul poate fi considerat deschis (prin urmare, perioadă deschisă).

*Perioada închisă tonal* cadenţează pe tonica tonalităţii în care a debutat.

**Caracterul stabil / instabil tonal**

*Perioada stabilă tonal* nu conţine un proces modulatoriu, adică pe parcursul ei nu se produc perturbări tonale majore - nu este modulantă - şi are o cadenţă închisă.

*Perioada instabilă tonal* conţine un proces modulatoriu (pasager sau definitiv) şi are o cadenţă pe o altă tonică.

**Caracterul modulant / nemodulant**

*Perioada modulantă* afirmă printr-un proces modulatoriu o altă tonică.

*Perioada nemodulantă* rămâne în aceeaşi tonalitate în care a debutat.

**d) Aspectele contextuale**

**Tipuri de înlănţuire a perioadelor**

*Perioada delimitată* se înlănţuie prin juxtapunere, adică are un început şi o încheiere proprie.

*Perioada conjunctă* se înlănţuie prin conjuncţie, adică printr-un sunet sau mai multe sunete comune (anterior sau posterior).

**Caracterul cruzic / anacruzic**

*Perioada cruzică* debutează pe timp accentuat.
*Perioada anacruzică* debutează cu auftakt.

**e) Relaţiile dintre perioade în succesiune**

Două sau mai multe perioade în succesiune pot fi în următoarele situaţii:

1. repetare (perioadă repetată identic, tematic şi tonal) - aa;
2. variaţie (perioada este repetată cu variaţii ritmico-ornamentale sau/şi armonice, dar cadenţa este aceeaşi ) – $aa_V$;

3. similaritate (materialul tematic este acelaşi dar diferă *cadenţele*) - aa';
4. contrast (perioadă diferită tematic şi/sau tonal) - ab.

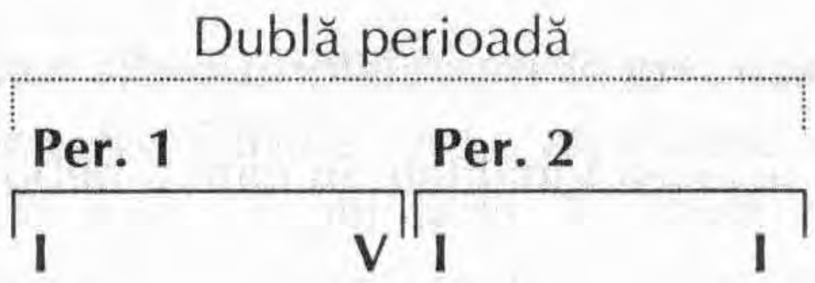
**f) Relaţia antecedent / consecvent**

Perioada care reprezintă o deschidere din punct de vedere al înţelesului muzical (în general, perioada deschisă tonal din cadrul unei *duble perioade*) are funcţia de *antecedent*. Perioada care închide, care relaxează tensiunea creată în segmentul anterior se numeşte *consecvent*. Acest tip de relaţie *antecedent / consecvent* se crează în special în cazul *perioadei duble*, în care prima perioadă este deschisă tonal iar a doua completează mişcarea armonică, adică este închisă. Ca şi în cazul frazelor, se pot crea asimetrii prin repetarea perioadei antecedente sau a perioadei consecvente. Se va obţine astfel o formă de bar - (aab) sau contrabar - (abb) la nivel de perioadă.

### 3.5.2. Tipologia perioadelor. Secţiunea / Partea

**Dubla perioadă** conţine două perioade cu material tematic comun, dar care diferă cadenţial. O perioadă deschisă tonal care se înlănţuie cu o perioadă înrudită tematic, dar închisă tonal formează o dublă perioadă. Cele 4 fraze care alcătuiesc perioada dublă descriu o singură mişcare completă armonică.

Dubla perioadă are în general 16 măsuri (8+8), aa'




**Perioada repetată** se realizează prin repetare identică tematică şi tonală (cadenţială).

**Perioada repetată variat** este acea perioadă care suferă modificări neesenţiale, de tip ornamental (ritmico-melodice sau / şi armonice) dar care păstrează aceeaşi finalitate cadenţială.

**Perioada concentrată** este acea perioadă care se constituie din 4 măsuri. Această situaţie se crează în cazul măsurilor compuse şi în tempo-uri lente, frazele având dimensiuni de 2 măsuri iar motivele de 1 măsură sau jumătăţi de măsură.

**Lanţ de perioade**

Mai multe perioade diferite tematic dar înrudite tonal şi care se raportează la o singură cadenţă finală formează un lanţ de perioade. Design: a, b, c, etc.

**Grup de perioade**

Mai multe perioade înrudite tematic şi tonal, care se raportează la o singură cadenţă finală formează un grup de perioade. Design: $a_1$ $a_2$ $a_3$ etc.

**Alte structuri periodice:**

**Secţiunea**

Mai multe perioade care alcătuiesc o micro-formă de tip ab, sau aba, sau reprezintă un lanţ (a, b, c, etc.) sau un grup de perioade ($a_1$ $a_2$ $a_3$ etc.) şi care fac parte dintr-o lucrare mai amplă formează o **Secţiune.**

**Partea**

Mai multe *secţiuni* structurate binar sau ternar formează o unitate superioară numită *parte* (ex. *expoziţia de sonată, dezvoltarea, repriza, etc.*).

Notă: În această lucrare termenul de *parte* este de multe ori înlocuit cu acela de *secţiune* pentru a nu fi confundat cu *partea* dintr-o lucrare pluripartită precum sonata sau simfonia.

### 3.5.3. Organizarea armonică a perioadei

Planul tonal al unei perioade indică o *mişcare armonică unică şi completă.* Este unică pentru că porneşte o singură dată de la tonică şi conţine o singură cadenţă concluzivă.

$$\underbrace{\text{I - V - I}}$$

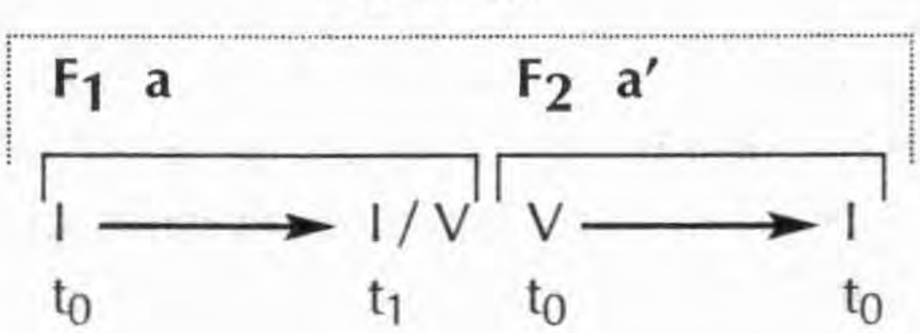
sau

$$\underbrace{\text{i - III - i}}$$

Notă: i = acord minor pe treapta I dintr-o tonalitate minoră;
iii = acord minor pe treapta a III-a, etc.
III = acord major pe treapta a III-a.

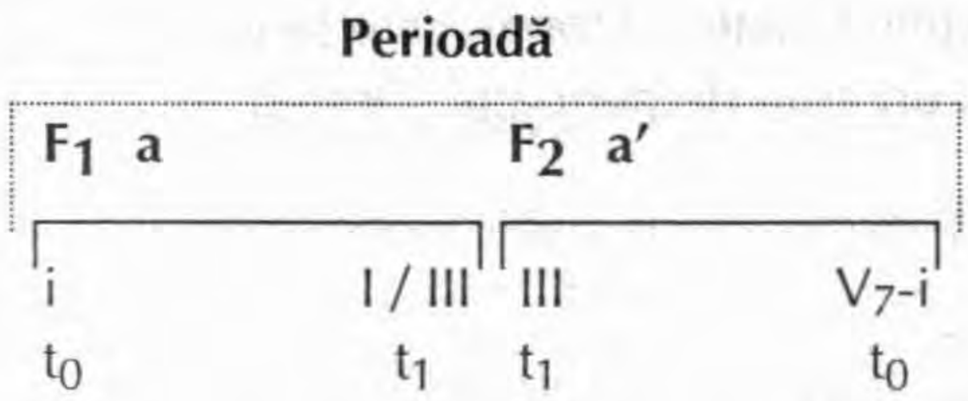
**Ex. 3.5.3 - a**

**Perioadă**




Notă: I / V = treapta I din tonalitatea Dominantei;
I / III = treapta I din tonalitatea relativei majore; etc.

**Ex. 3.5.3 - b**




Notă: I / III = treapta I din tonalitatea relativei majore; etc.

**Ex. 3.5.3 - a** reprezintă o perioadă cu 2 fraze, în tonalitate majoră. Prima frază conţine o mişcare armonică progresivă modulantă (progresie acordică) spre tonalitatea dominantei (I / V înseamnă treapta întâi din tonalitatea dominantei). Cadenţa primei fraze este deschisă, deci va crea "o aşteptare" - aceea a rezolvării. Acest lucru se va obţine în fraza a 2-a, care se va încheia cu o cadenţă perfectă autentică puternică, de tip concluziv.

**Ex. 3.5.3 - b** reprezintă o perioadă cu 2 fraze, în tonalitate minoră. Prima frază conţine o mişcare armonică progresivă (progresie acordică) modulantă către tonica relativei majore. În raport cu cadenţa finală concluzivă, cadenţa primei fraze reprezintă o deschidere tonală. A doua frază va progresa către treapta a V-a a tonalităţii iniţiale, realizând cadenţa autentică perfectă concluzivă.

Notă: Prima frază are rol de antecedent şi a doua de consecvent. Dar, o perioadă poate avea un număr mai mare de fraze, cu condiţia ca ultima să prezinte o cadenţă concluzivă pe tonica în care a debutat sau pe o tonică secundară. Se va crea un *grup antecedent, şi o singură frază consecventă.*

Astfel, spre deosebire de lanţul de fraze sau de grupul de fraze care conţin numai cadenţe deschise sau imperfecte, perioada va finaliza o mişcare armonică lăsată deschisă de celelalte fraze anterioare printr-o cadenţă puternic concluzivă pe tonica de bază sau pe o nouă tonică (modulaţie).

*O mişcare armonică unică* este în esenţă, la scara perioadei, *o prolongaţie armonică a tonicii,* până la cadenţa V-I. Cu alte cuvinte, o frază lasă incompletă mişcarea armonică (frază deschisă), încheiată de fraza a 2-a printr-o cadenţă concluzivă pe tonică (frază închisă). O singură cadenţă concluzivă, autentică perfectă pe tonică indică o *mişcare armonică unică şi completă.*

### 3.5.4. Tipologia mişcărilor armonice ale perioadei muzicale

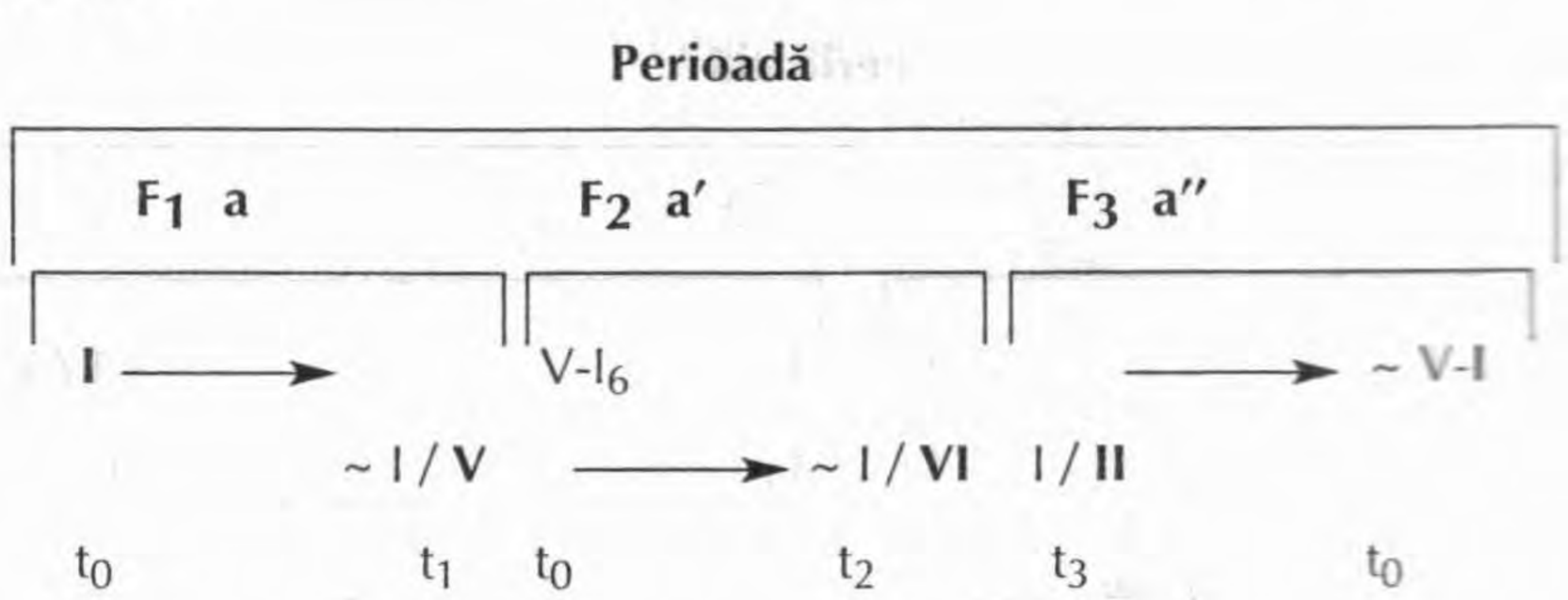
Diferitele caracteristici ale mişcărilor armonice crează o *tipologie* a acestora (Green).

**a.** *Mişcarea completă armonică*: I - V - I;
b. Mişcare armonică întreruptă: I - V || I - I
c. Mişcare armonică progresiv-modulantă: I - I / V
d. Mişcare armonică repetată (dublă): I - $I_6$ || I - I

a. *Mişcarea completă armonică* se caracterizează printr-o deviere de la tonica unei tonalităţi şi revenirea la acea tonică printr-o cadenţă concluzivă (v. Ex.3.5.4-a). Mişcarea completă armonică se referă la caracterul de complementaritate pe care 2 fraze le au în cazul în care formează o perioadă. Completarea mişcării armonice în fraza a 2-a crează cea mai semnificativă relaţie între fraze, aceea de "dependenţă" armonică în scopul întregirii unei perioade. A 2-a frază împlineşte mişcarea armonică lăsată incompletă de prima frază printr-o cadenţă concluzivă finală.

În exemplul de mai jos, se poate urmări o deviere tonală spre tonalitatea dominantei în prima frază, spre tonalitatea relativei (treapta a VI-a) în fraza a 2-a şi o revenire la tonalitatea de bază în fraza a 3-a, trecând printr-o inflexiune modulatorie la tonalitatea treptei a II-a. Perioada este complexă asimetrică şi se raportează la o singură cadenţă finală perfectă autentică pe tonică. Prin urmare, perioada conţine o singură mişcare completă armonică.

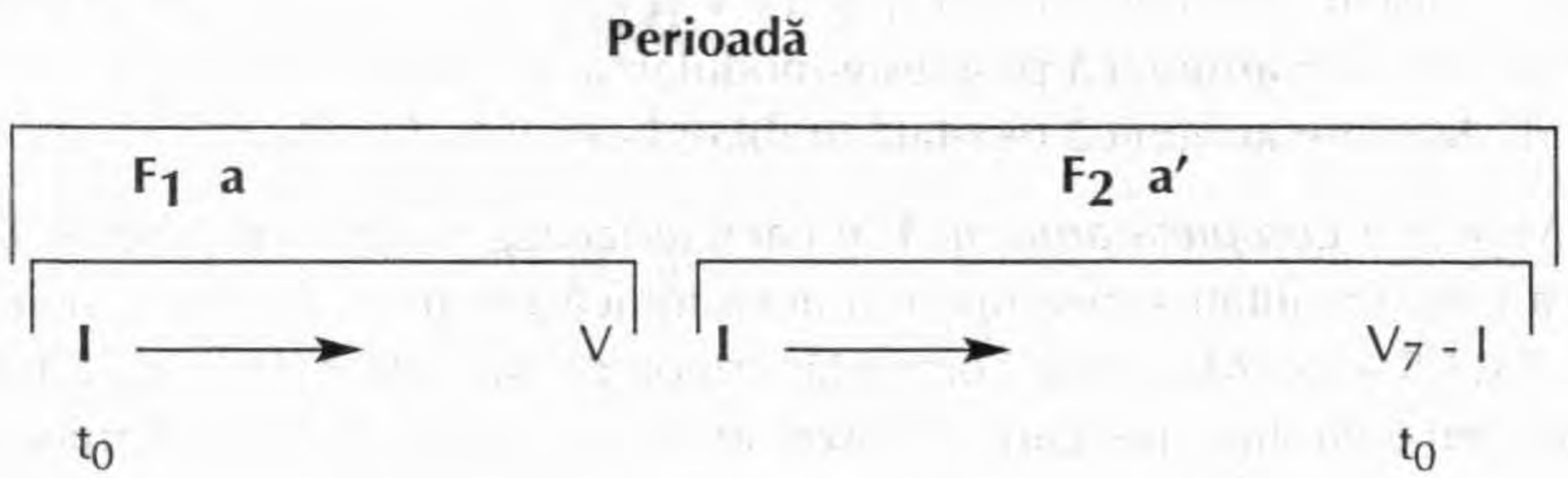
**Ex. 3.5.4. - a**




Structura tonală: **I - V - VI - II - I**

**b.** *Mişcarea armonică întreruptă* reia în a 2-a frază funcţia tonicii, mergând spre o altă cadenţă (v. Ex. 3.5.4-b). Mişcarea armonică întreruptă se realizează atunci când, după ce prima frază a ajuns la o semicadenţă, a doua frază reface drumul pornind de la tonică. În loc să continue mişcarea de la aceaşi funcţie sau să progreseze spre o funcţie diferită, fraza a 2-a se reîntoarce la tonică şi reface conţinutul melodic şi armonic al primei fraze schimbând finalul cu o cadenţă concluzivă pe tonică. Întreruperea mişcării armonice se notează cu două linii paralele, astfel: ||

**Ex. 3.5.4. - b**

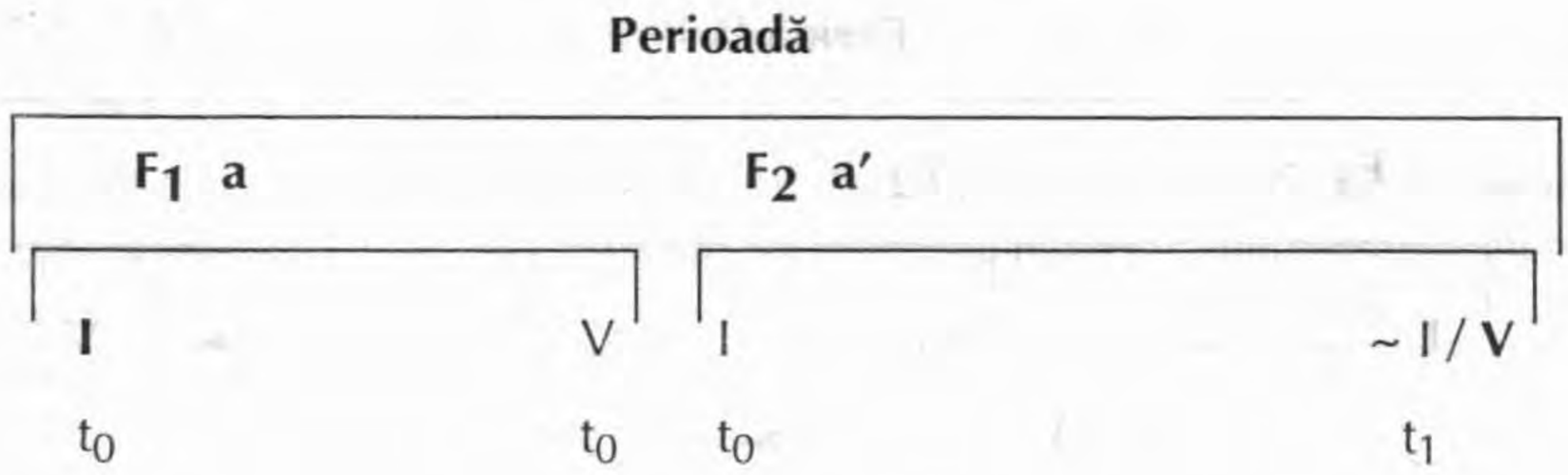



Structura tonală: **I -V ‖ I - I**

**c.** *Mişcarea armonică progresiv-modulantă* se referă la o îndepărtare de tonică fără o revenire tonală în cadrul aceleiaşi perioade (v. Ex. 3.5.4-c, $F_2$). O astfel de mişcare implică o modulaţie reală care stabileşte temporar o tonică secundară. Acest tip de mişcare indică trecerea dintr-o zonă tonală în altă zonă tonală: de exemplu, trecerea din zona tonicii (în prima frază) în zona dominantei (în fraza a 2-a). Mişcarea armonică progresiv modulantă se notează, ca şi progresia acordică, cu o săgeată, astfel: ⟶

Semnul "~" desemnează instalarea pe o altă tonică (modulaţie).

**Ex. 3.5.4. - c**

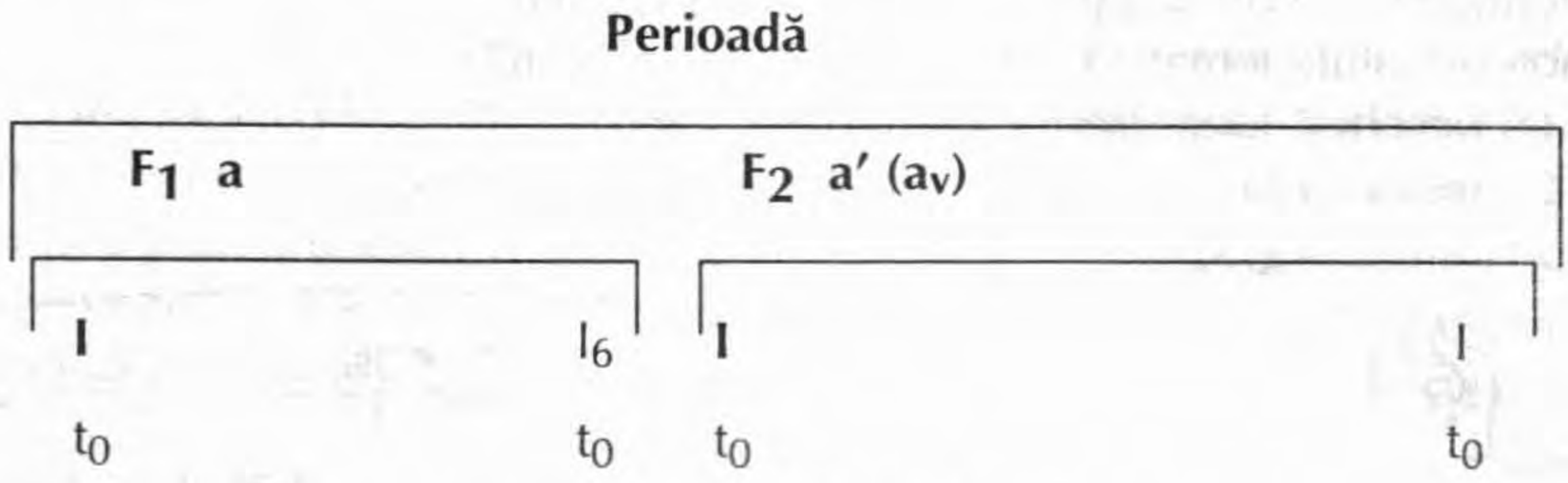



Structura tonală: **I -V ‖ I ~ I / V**

**d.** *Mişcarea armonică repetată* (v. Ex. 3.5.4-d) apare atunci când prima frază - adică fraza antecedentă - atinge finalitatea frazei consecvente cadenţând pe tonică, dar imperfect. În acest caz, numai diferenţa dintre poziţiile melodice ale celor două acorduri pe tonică vor stabili gradul de completivitate al cadenţei finale.

Cadenţa finală în poziţia melodică a octavei va avea un efect mai puternic concluziv şi astfel va împlini "scopul" final al perioadei. În realitate, mişcarea armonică se petrece de două ori, de aceea se numeşte *mişcare armonică repetată sau dublă*.

**Ex. 3.5.4. - d**



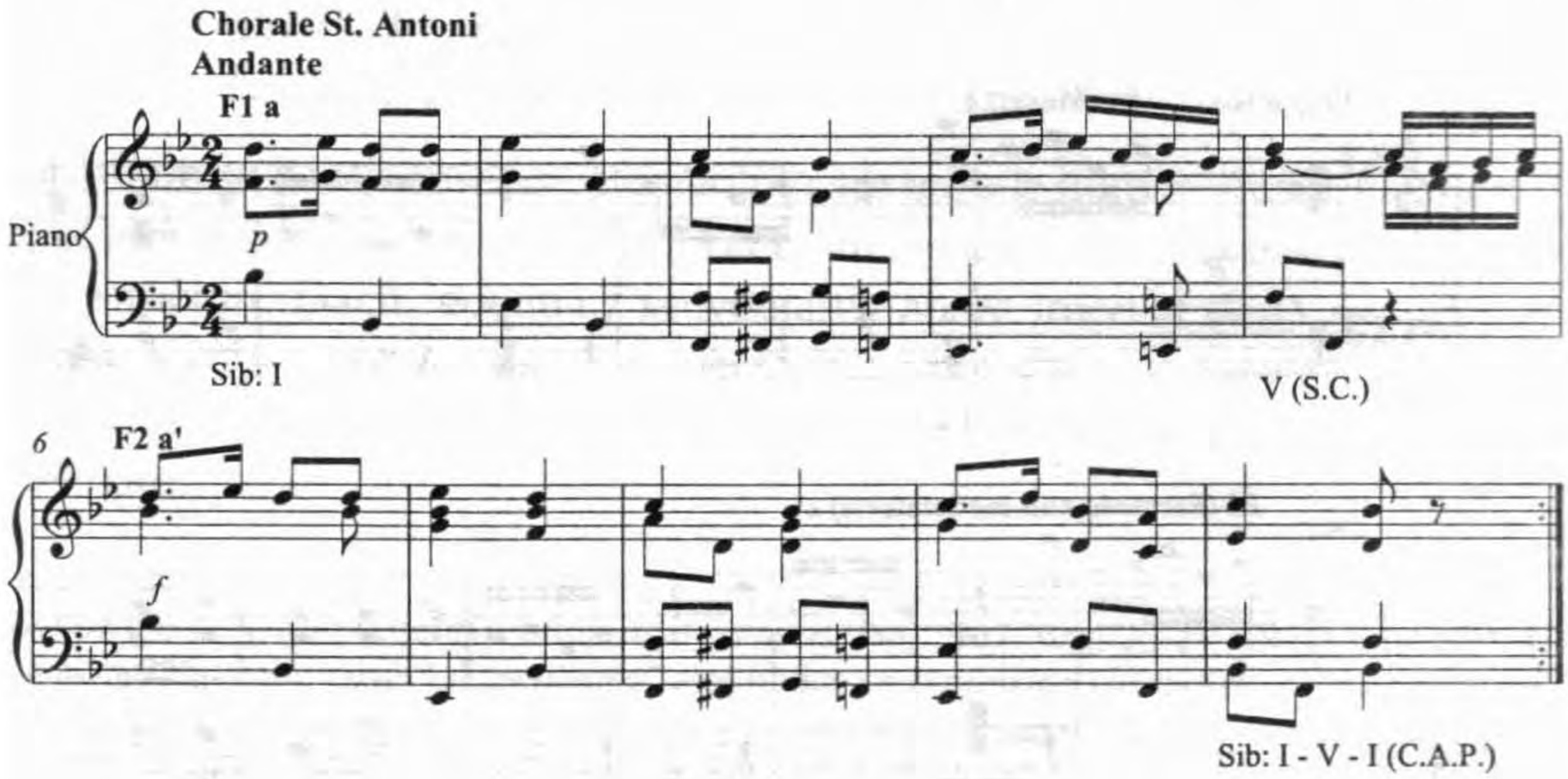

Structura tonală: **I -I$_6$ ‖ I - I**

**3.5.5. Exemple de organizare interioară a perioadelor:**

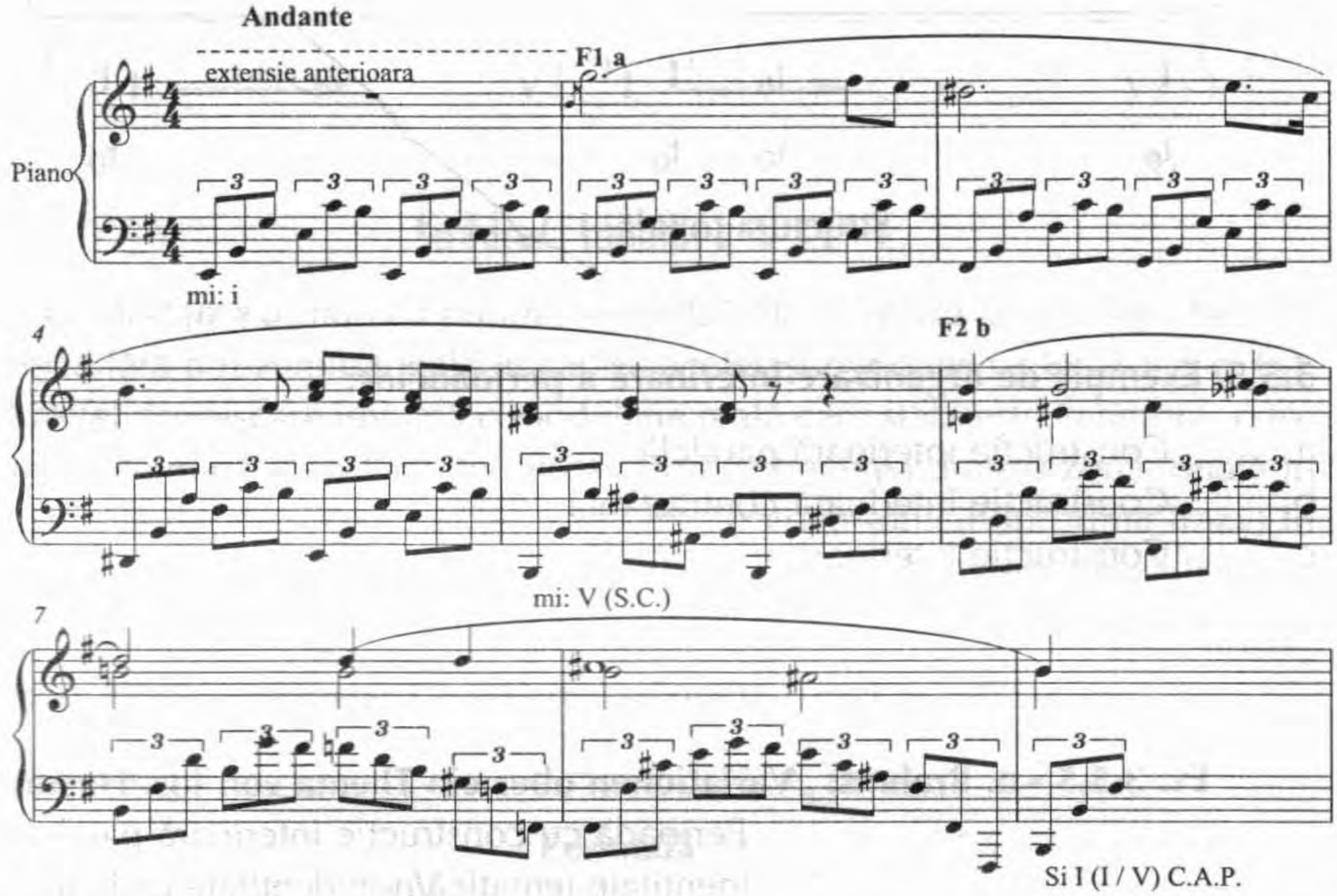
a. Construcţie interioară paralelă
b. Construcţie interioară contrastantă
c. Construcţie interioară secvenţială

**Ex. 3.5.5 - a. Brahms: „Variationen uber ein Thema von Jos. Haydn"**

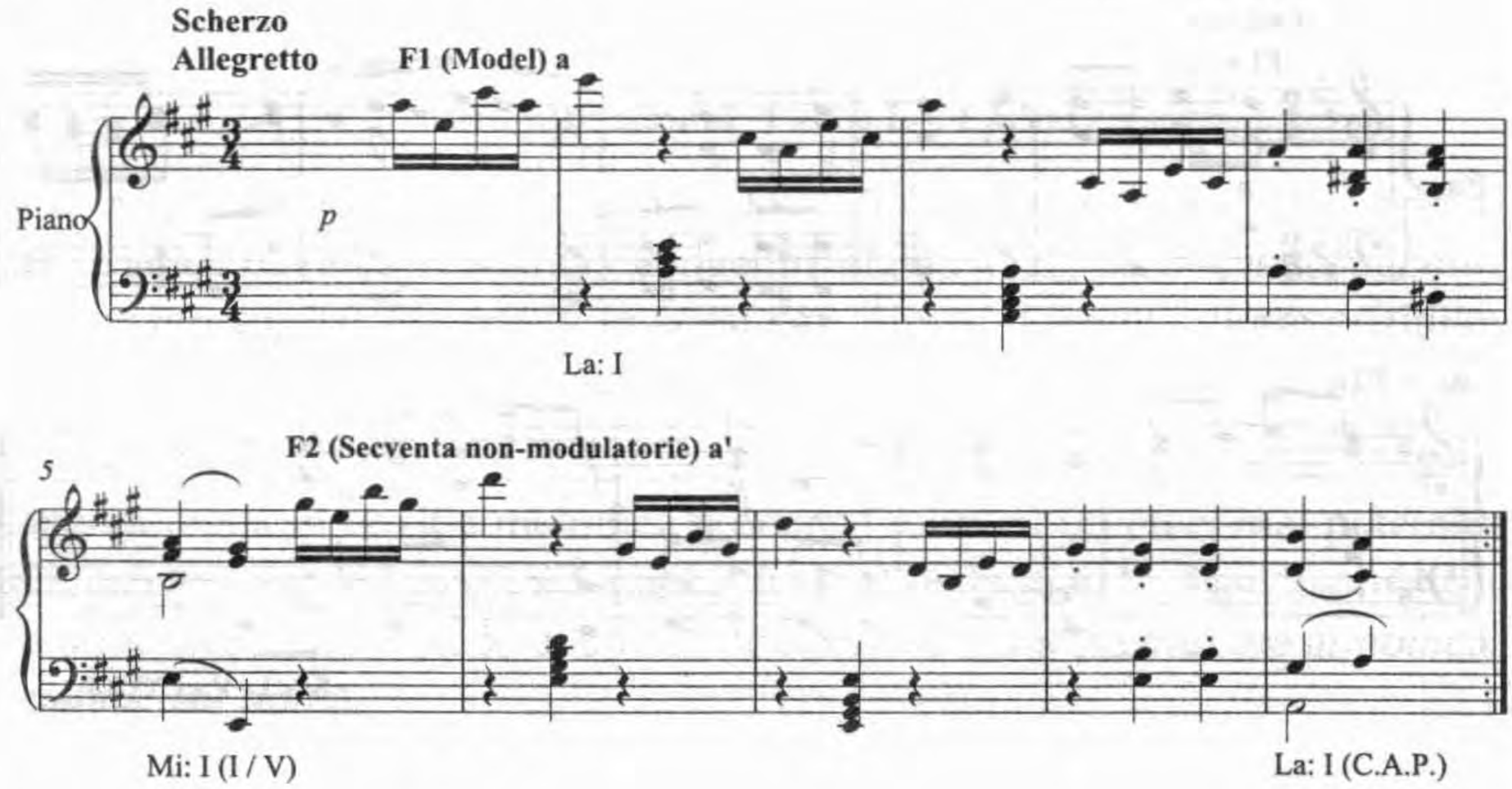
Perioadă cu construcţie interioară paralelă:
identitate tematică/nonidentitate cadenţială
F1 - deschisă tonal (semicadenţă SC.)
F2 - închisă tonal (C.A.P.)



**Ex. 3.5.5 - b. Chopin: "Nocturna op.72 nr.1" (œvre posthume)**
Perioadă cu construcţie interioară contrastantă:
nonidentitate tematică / nonidentitate cadenţială
F1 - deschisă tonal (semicadenţă SC. - V)
F2 - modulantă (I / V - C.A.P.)




**Ex. 3.5.5 - c. Beethoven: "Scherzo" din Sonata op.2. nr.2**
Perioadă cu construcţie interioară secvenţială nemodulatorie:
similaritate tematică / nonidentitate cadenţială
F1 - deschisă tonal (I / V)
F2 - închisă tonal (V-I C.A.P.)



### 3.6. Propoziţia[23] (engl. *Sentence*, germ. *Satz*)

Structura interioară a *propoziţiei (sentence)* diferă esenţial de structura interioară a *perioadei*. Diferenţa constă în modul în care este tratată *a doua frază* şi în modul cum aceasta este continuată. Dacă după prima frază urmează o secvenţare şi un proces de dezvoltare prin eliminare (*engl. "Liquidation" sau "development by breaking down"*), atunci rezultatul este o structură dezvoltătoare numită *Propoziţie (v.3.6.1, 3.6.2. şi 3.7.13)*. Acest tip de construcţie este aplicabil atât la nivelul frazelor cât şi al motivelor. Tipul de construcţie al unei structuri muzicale este determinat de raportul dintre primele 2 segmente (motive sau fraze) şi de modul cum acestea se continuă[24].

Dacă primului motiv îi urmează unul diferit (ab), aceste 2 motive formează *antecedentul,* după care urmează repetiţia identică sau variată a celor 2 motive cu cadenţa concluzivă a *consecventului* (a'b'). Aceasta este structura interioară a *perioadei*.

*Perioada: Design la nivel de motive* ab ab'

*Formula pe număr de măsuri*: [(2+2) + (2+2]

Dacă însă, după primul motiv urmează repetiţia imediată sau secvenţarea acestuia, se iniţiază un proces dezvoltător secvenţial (primul motiv devine *model* iar al doilea motiv va fi *secvenţă*), proces care necesită a fi continuat. Astfel, dacă primele două motive sunt în relaţie de repetare sau secvenţare (secvenţarea presupune o repetare pe o altă treaptă), iar continuarea este o *dezvoltare prin eliminare* a materialului expus anterior, încheiată printr-o cadenţă, atunci se formează o *propoziţie (sentence)*, adică o *structură dezvoltătoare* (v. 3.1.2).

*Propoziţie*: *Design la nivel de motive* aa' bb'b'' (unde b este un segment din a - devenit model concentrat care se secvenţează).
*Formula pe număr de măsuri:* [(2+2) + (1+1+1+1+1+1)]

După cum se poate observa, elementul care induce tipul de construcţie este *repetiţia / secvenţarea* şi mai ales momentul în care survine aceasta în cadrul unei structuri. Dacă repetiţia / secvenţarea apare imediat după expunerea primei unităţi structurale (aa'), respectiv a primului *motiv*, continuarea va fi un proces dezvoltător (bb'b'') - realizat prin tehnica dezvoltării prin eliminare.

---

[23] Schoenberg, A. *Fundamentals of musical composition*, 1967, pag. 20-21, 58.

[24] În această lucrare, cuvântul *"sentence"* este tradus ca *propoziţie independentă (a se deosebi de noţiunea de* propoziţie principală *– din sintaxa limbii române – care, împreună cu alte propoziţii subordonate formează o frază*. Termenul de *propoziţie* are mai multe accepţiuni, în funcţie de diferite şcoli muzicologice: poate desemna *fraza* (şcoala franceză *"proposition"* sau şcoala germană *"Halbsatz"*) sau structura dezvoltătoare (şcoala germană *"Satz"*).

Dacă însă după primul motiv apare *contrast* (ab), continuarea se va face prin *repetiţie* identică sau variată a întregului segment (a'b'). *Disimilitudinea* la nivelul motivelor induce *similaritate* la nivelul structural imediat superior, adică la nivelul *frazei*. Acest mecanism care urmăreşte organicitatea şi coerenţa compoziţiei muzicale în general, este valabil atât la nivelul motivelor, cât şi la *nivelul frazelor*. Dacă o frază, compusă din 2 motive diferite (ab) este urmată de secvenţarea acesteia şi de dezvoltare prin eliminare, va rezulta o structură dezvoltătoare de tip *Propoziţie*. Dacă a doua frază este doar o reluare cu cadenţă diferită (concluzivă) sau chiar o secvenţare, dar nu este urmată de un proces dezvoltător *("liquidation")* atunci structura este de tip *perioadă* cu construcţie interioară secvenţială.

Prin urmare, *propoziţia dezvoltă*, pe când *perioada expune*. Propoziţia este tipică construcţiilor tematice ale sonatelor şi simfoniilor (ex. Beethoven: Temele Principale din Sonatele pentru pian op. 2 nr.1 p.I; op. 2 nr.3 p.I; op. 10 nr.1 p.I; Concertele pentru pian nr. 1 şi 3 (p.I) şi Simfonia a V-a p.I etc.).

Raportul dintre *repetiţie* şi *contrast* este urmărit în procesul compoziţiei muzicale inclusiv la nivelul *întregului*: $AA^1$ $BB^1$ sau ABA'B'. Astfel, după *repetiţie* urmează contrast, iar după contrast urmează *reluare*. Repetiţia şi reluarea sunt necesare pentru a se obţine coerenţa, înţelegerea structurii muzicale. Repetiţia variată este percepută tot ca o repetiţie cu condiţia ca variaţia să nu facă imposibilă recunoaşterea modelului. Prezervarea ritmului permite modificarea mai accentuată a conturului melodic. Variaţiile armonice implică mutaţii melodice pentru a se păstra perimetrul tonal.

*Structura interioară a perioadei:*

**ab a'b'**

*Structura interioară a propoziţiei*

**aa' bb'b b''**

Motivele (compuse sau compozite) ca şi frazele prezintă, în general, două ipostaze tonale complementare (Schoenberg):

| **1. ipostaza tonicii** (închisă sau deschisă) | **2. ipostaza dominantei** (deschisă sau închisă) |
|---|---|
| **I** | **V** |
| **I** - V | **V** - I |
| **I** - V - I | **V** - I - V |
| **I** - IV | **V** - I |
| **I** - II | **V** - I |
| **I** - IV | **V** - I |
| **I** - III | **V** - I |

Combinaţia dintre aceste două ipostaze crează contrast armonic între două motive sau două fraze. În acest caz, ritmul şi conturul melodic sunt păstrate (cu mutaţii nesemnificative melodice), diferenţa constând în structura armonică. În primele 3 situaţii din cele două tabele de mai sus, raportul tonal este asemănător cu cel dintre Subiect şi Răspuns (Dux / Comes) dintr-o expoziţie de fugă. Cele două ipostaze tonale conferă *unitate în diversitate* structurii muzicale. În celelalte 4 situaţii din tabelul 2, reversabilitatea relaţiilor armonice nu mai este posibilă, fiind preferată relaţia V-I, care exprimă mai puternic tonalitatea.

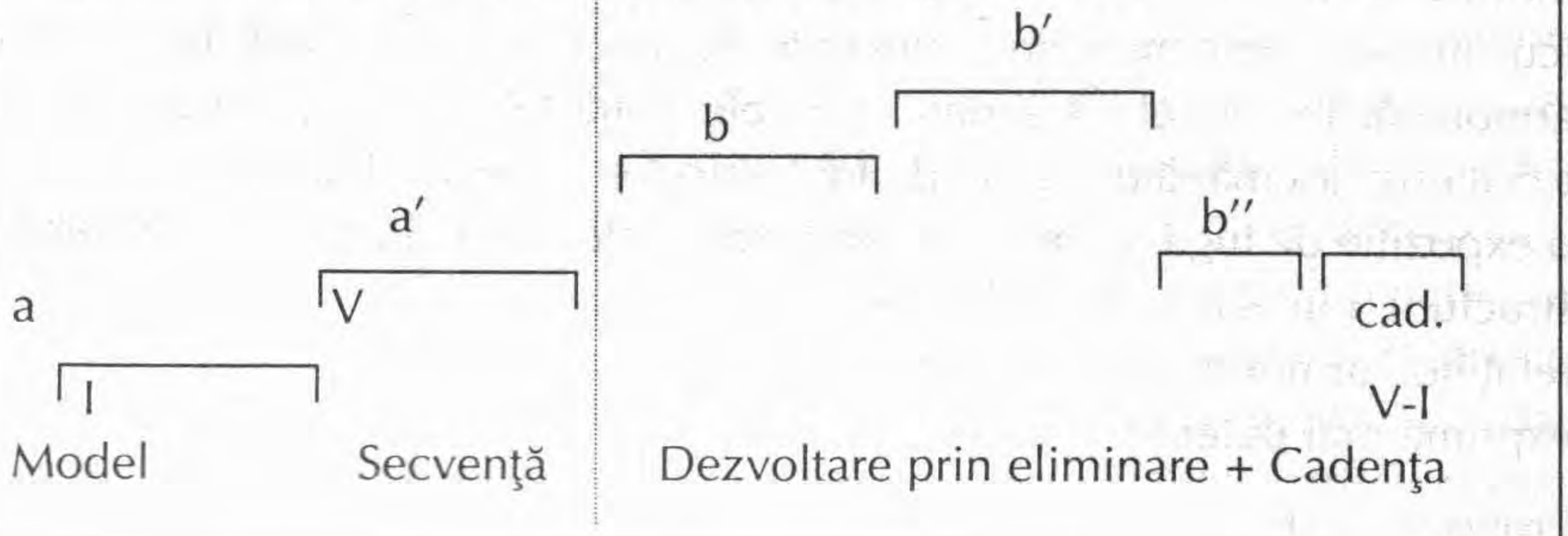
Propoziţia este o formă mai elaborată de construcţie muzicală decât perioada. Propoziţia, spre deosebire de perioadă - care are un caracter eminamente *expozitiv* - conţine şi un germene *dezvoltător*. Se mai numeşte şi *Frază dezvoltătoare sau Frază în lanţ (chain phrase - Ellis B. Kohs)*. Atât procesul secvenţial cât şi dezvoltarea prin eliminare sunt tehnici care vizează o creştere a tensiunii muzicale. Dacă procesul secvenţial este la nivel de frază (model de 4 măsuri, secvenţă de 4 măsuri), iar continuarea este o dezvoltare a aceluiaşi material tematic (prelucrare secvenţială sau dezvoltare prin eliminare), atunci structura va fi interpretată ca o *propoziţie*: (4+4) + (2+2+2+2).

A dezvolta nu înseamnă numai a amplifica dimensiunile unei structuri muzicale ci şi a condensa materialul muzical şi a-l supune unui proces de descompunere, de pulverizare până la pierderea identităţii tematice. Efectul este de intensificare a expresivităţii, care contrabalansează tendinţa de expansiune a materialului muzical.

> Notă: Dezvoltarea prin eliminare (d.p.e.) reprezintă o condensare progresivă a modelului iniţial şi continuarea procesului secvenţial până la dispariţia aspectelor caracteristice ale modelului. Modelul iniţial (a) se divide şi devine noul model (b) care se secvenţează. Modelul b se divide din nou şi formează modelul c care de asemenea se secvenţează, etc. Procesul de eliminare poate continua până la un singur sunet, sau până la câteva sunete care nu sunt decât reziduri ale modelului iniţial.

Propoziţia se încheie cu o cadenţă, care face posibilă delimitarea acesteia în context.

**Structura interioară a PROPOZIŢIEI**



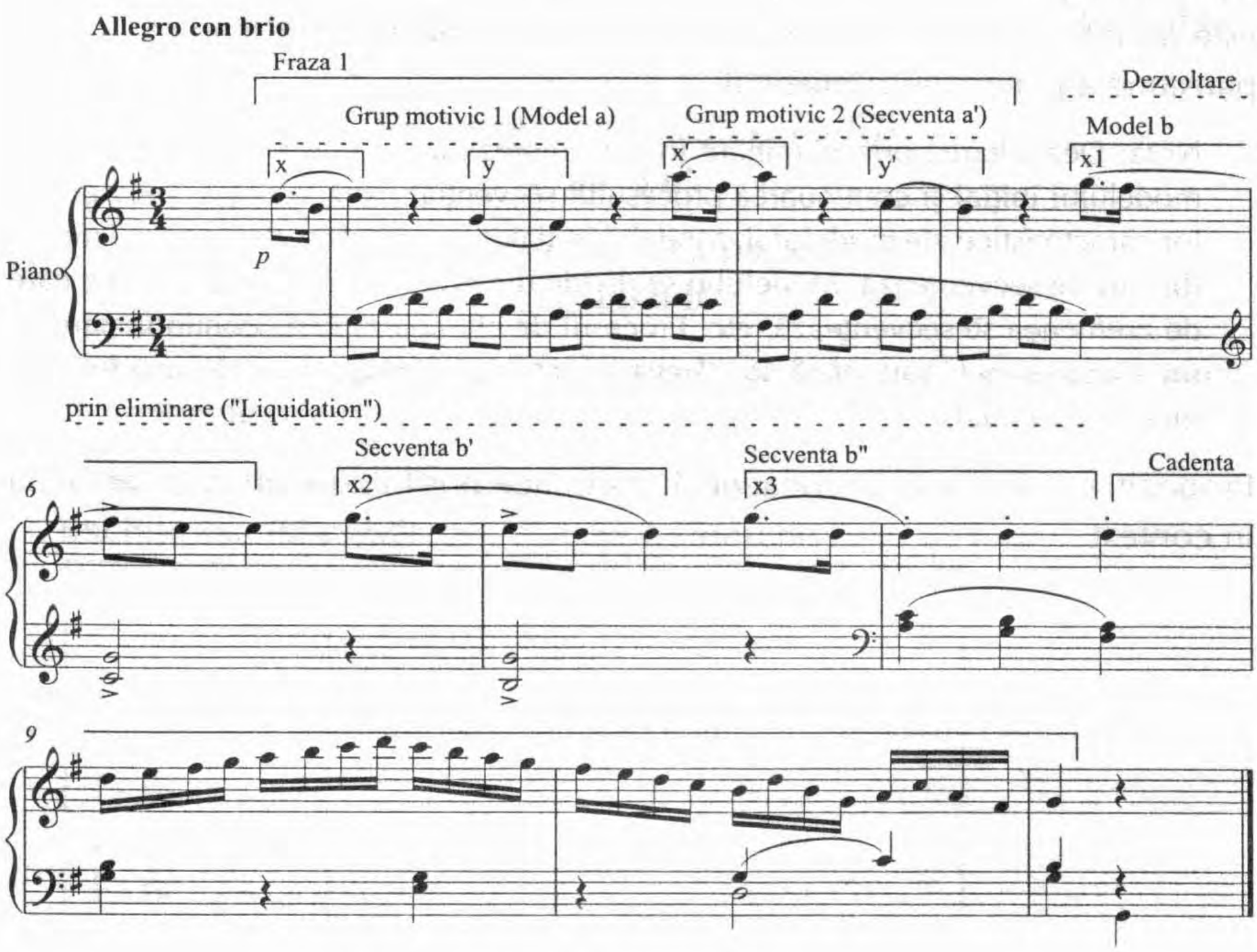

**Ex. 3.6 - a. Mozart: Sonata pentru pian K.V. 283**

**Propoziţie** (Satz sau Sentence)

Structură de factură dezvoltătoare:

Model / Secvenţă / Dezvoltare prin eliminare / Cadenţă

Obs.: Modelul "a" este la nivel de grup motivic.



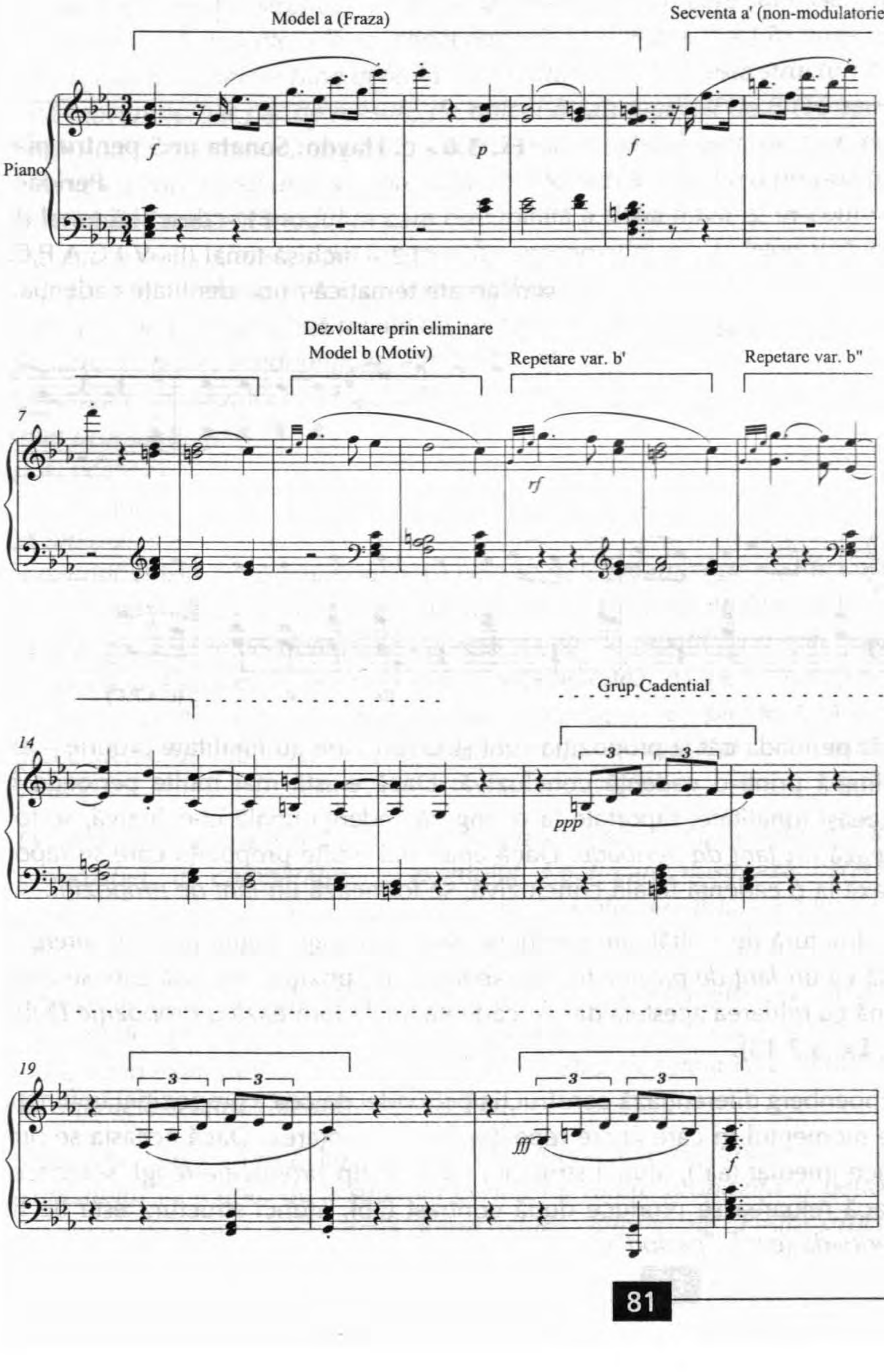
## Ex. 3.6 - b. Beethoven: Sonata pentru pian op.10 nr.1

**Propoziţie** (Satz sau Sentence)

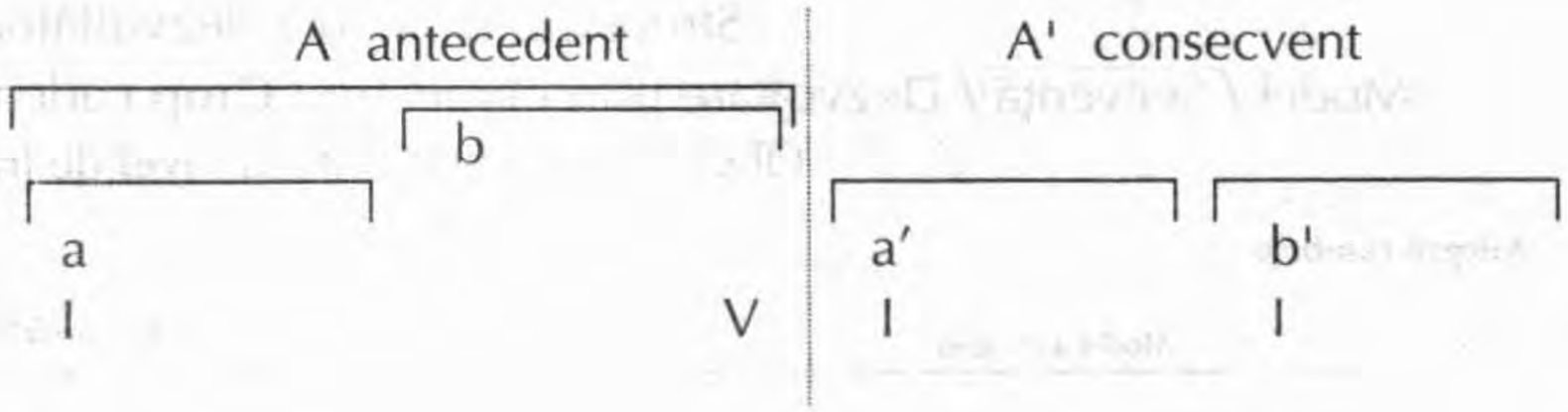
Structură de factură dezvoltătoare:

Model / Secvenţă / Dezvoltare prin eliminare / Grup cadenţial

Obs.: Modelul "a" este la nivel de frază.



**Structura interioară a Perioadei**



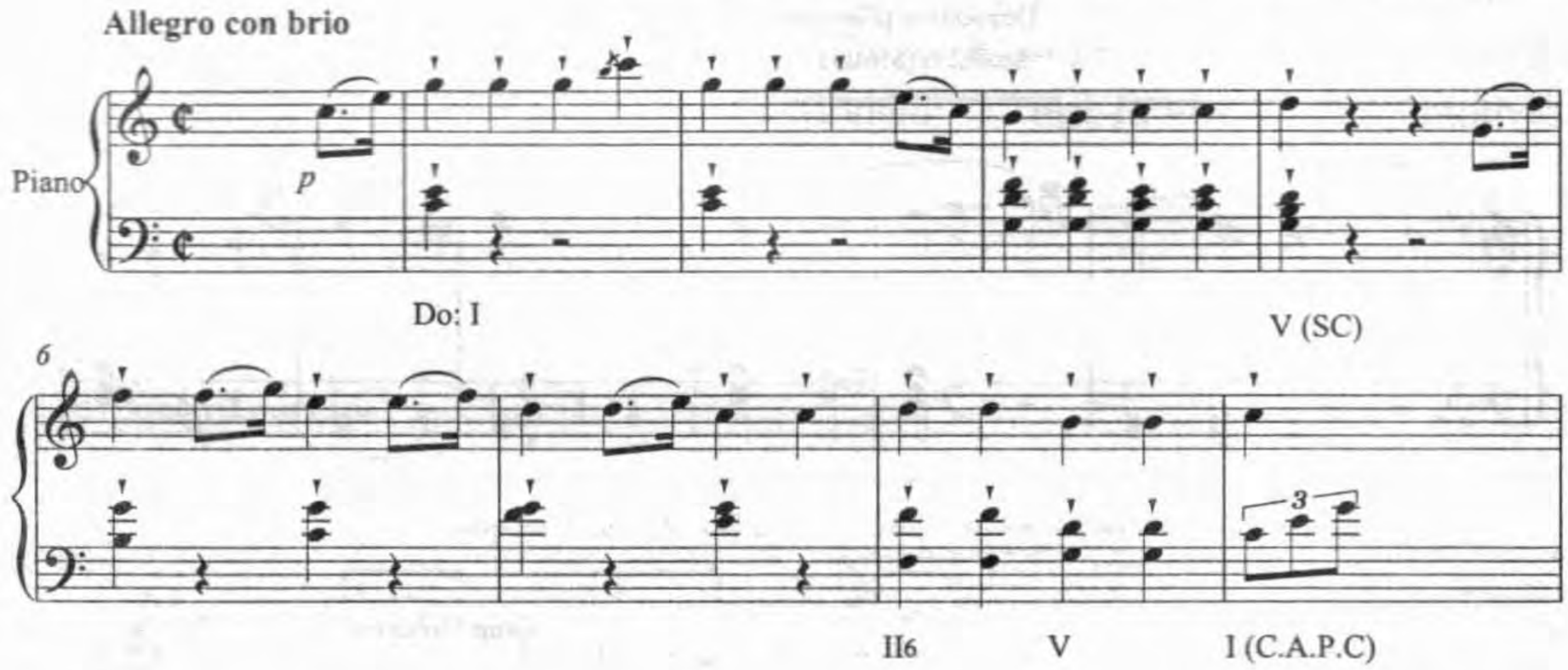

**Ex. 3.6 - c. Haydn: Sonata nr.5 pentru pian**

**Perioadă**

F1 – deschisă tonal (V)

F2 – închisă tonal ($II_6$-V-I C.A.P.C.)

similaritate tematică / nonidentitate cadenţială




Atât perioada cât şi propoziţia sunt structuri care au finalitate proprie – exprimată printr-o cadenţă concluzivă. Dacă există mai multe perioade în aceeaşi tonalitate, raportate la o singură cadenţă finală concluzivă, se formează un *lanţ de perioade*. Dacă apar mai multe propoziţii care se raportează la o cadenţă finală concluzivă, se formează un *lanţ de propoziţii*.

O structură dezvoltătoare beethoveniană sau wagneriană poate fi interpretată ca un *lanţ de propoziţii (Satzkette)*. O propoziţie deschisă care se combină cu reluarea acesteia dar cu cadenţă finală formează o *Propoziţie Dublă* (v. Ex. 3.7.13).

Schoenberg diferenţiază construcţia perioadei de cea a propoziţiei în funcţie de momentul în care apare repetiţia sau secvenţarea. Dacă aceasta se produce imediat (aa'), atunci structura va fi de tip *propoziţie (engl. sentence)*. Dacă reluarea se produce după contrast (ab), atunci structura este de tip *perioadă (engl. "period")*.

În lucrarea *"Fundamentals of musical composition"* (pag. 20), Schoenberg indică diferenţa dintre o structură de tip perioadă şi una de tip propoziţie:

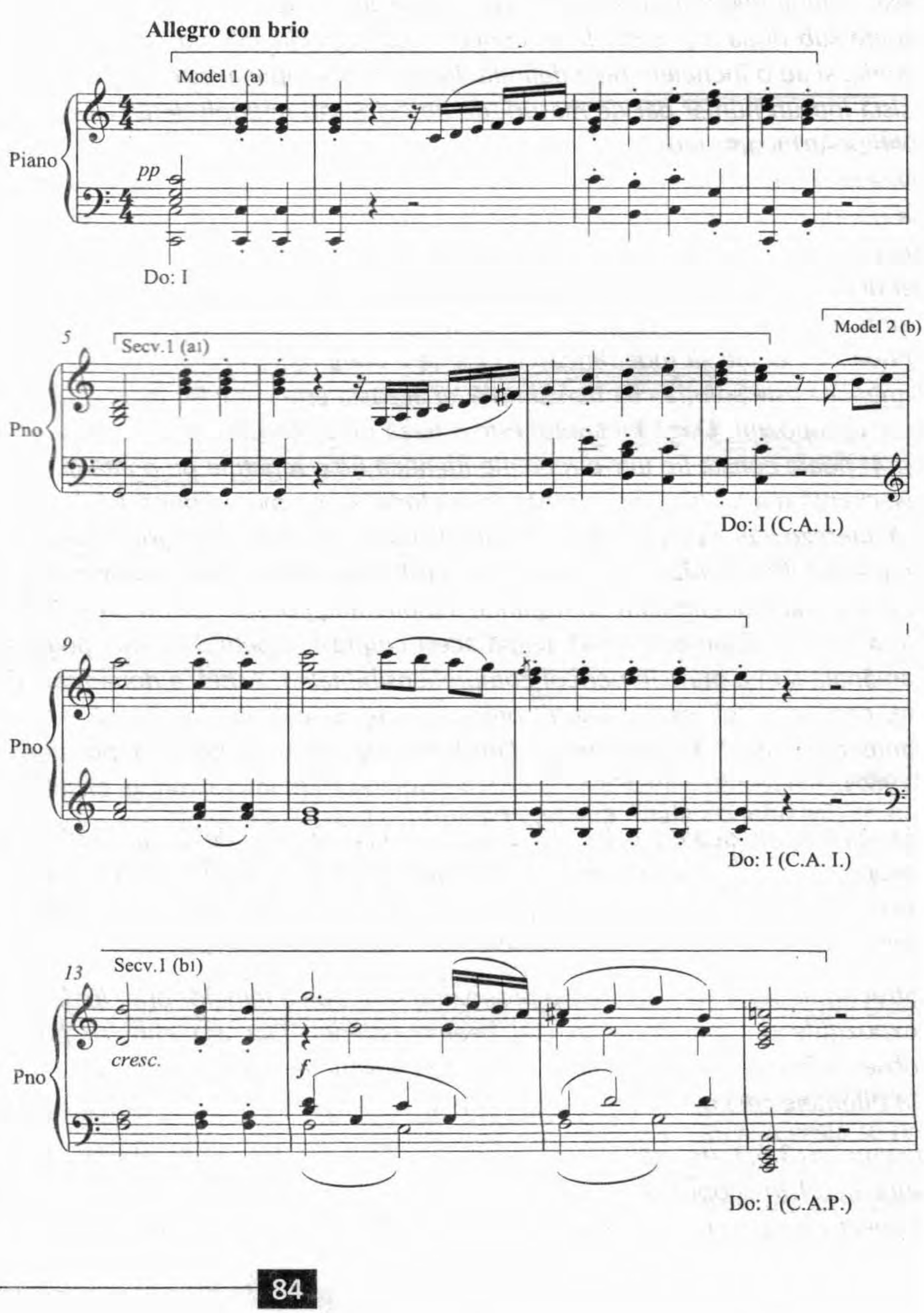
*"O idee muzicală completă sau o temă este de obicei articulată (structurată n.a.) ca o perioadă sau o propoziţie. Aceste structuri apar de regulă în muzica clasică la nivelul unor părţi (secţiuni n.a.) ale unor forme mai mari (de exemplu secţiunea A dintr-o formă ABA') dar, uneori sunt independente (de exemplu în liedurile strofice). Există o varietate de tipuri care sunt asemănătoare sub două aspecte: ele se concentrează (gravitează n.a.) în jurul unei tonici şi au o încheiere bine definită. În cazurile simple aceste structuri constă într-un număr par de măsuri, de obicei 8 sau multipli de 8 (16 sau, în tempo-uri foarte rapide, chiar 32, unde 2 sau 4 măsuri sunt, de fapt, echivalente cu conţinutul unei singure măsuri). Deosebirea dintre o propoziţie şi o perioadă constă în modul în care este tratată a doua frază, şi în continuarea acesteia. ... Construcţia începutului (propoziţiei n.a.) determină construcţia continuării acesteia. În segmentul de debut, o temă trebuie să prezinte în mod clar (pe lângă tonalitate, tempo şi metru) motivul de bază. Continuarea trebuie să îndeplinească cerinţele comprehensibilităţii. O repetiţie imediată este soluţia cea mai simplă, şi aceasta este caracteristica structurii unei propoziţii. Dacă începutul este o frază de 2 măsuri, continuarea (m. 3 şi 4) poate consta fie într-o repetiţie identică fie o repetiţie pe o altă treaptă (secvenţă n.a.). Uşoare schimbări în melodie sau armonie pot fi făcute fără să altereze ideea de repetiţie. ...Perioada diferă de propoziţie prin amânarea repetiţiei. Prima frază (segment n.a.) nu este repetată imediat, ci este cuplată cu o formă îndepărtată (contrastantă) a motivului, constituind prima jumătate a perioadei, antecedentul. După acest contrast, repetiţia nu mai poate fi amânată fără a pune în pericol comprehensibilitatea. Astfel, a doua jumătate, consecventul, este construit precum o repetiţie (complementară n.a.) a antecedentului" (Schoenberg „Fundamentals of musical composition", 1967).*

*Exemplele muzicale 3.6.1 şi 3.6.2 ilustrează construcţia de tip dezvoltător a propoziţiei, în comparaţie cu exemplul 3.6.3 care ilustrează caracterul expozitiv şi complementar al perioadei (complementaritate cadenţială şi tematică).*

*Structurile dezvoltătoare de tip propoziţie sunt tipice temelor principale din expoziţiile de sonată (în special beethoveniene). Dar aşa cum se poate observa în exemplul 3.7.13, acest tip de construcţie tematică este utilizat şi în diferitele secţiuni ale formelor de lied.*

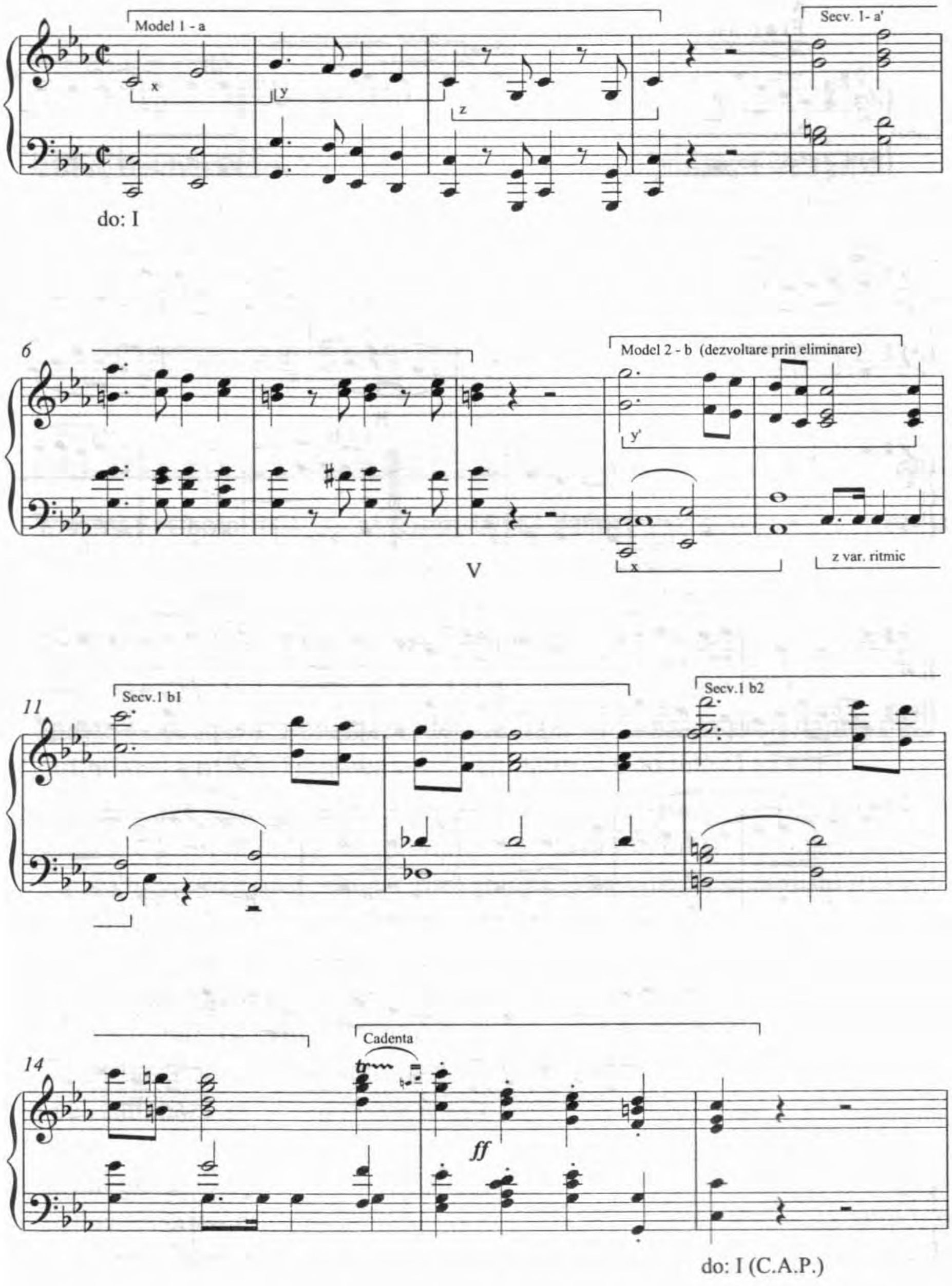
*Exemplul 3.6.3 (formă cu construcţie periodică) este prezentat în acest subcapitol în scopul de a sublinia contrastul dintre propoziţii şi perioade, respectiv de a se face distincţia dintre naturile diferite ale acestor structuri.*

**Ex. 3.6.1. Beethoven: Concertul nr. 1 Do major pentru pian, Partea I**
**Propoziţie** – Structură dezvoltătoare (complex tematic)

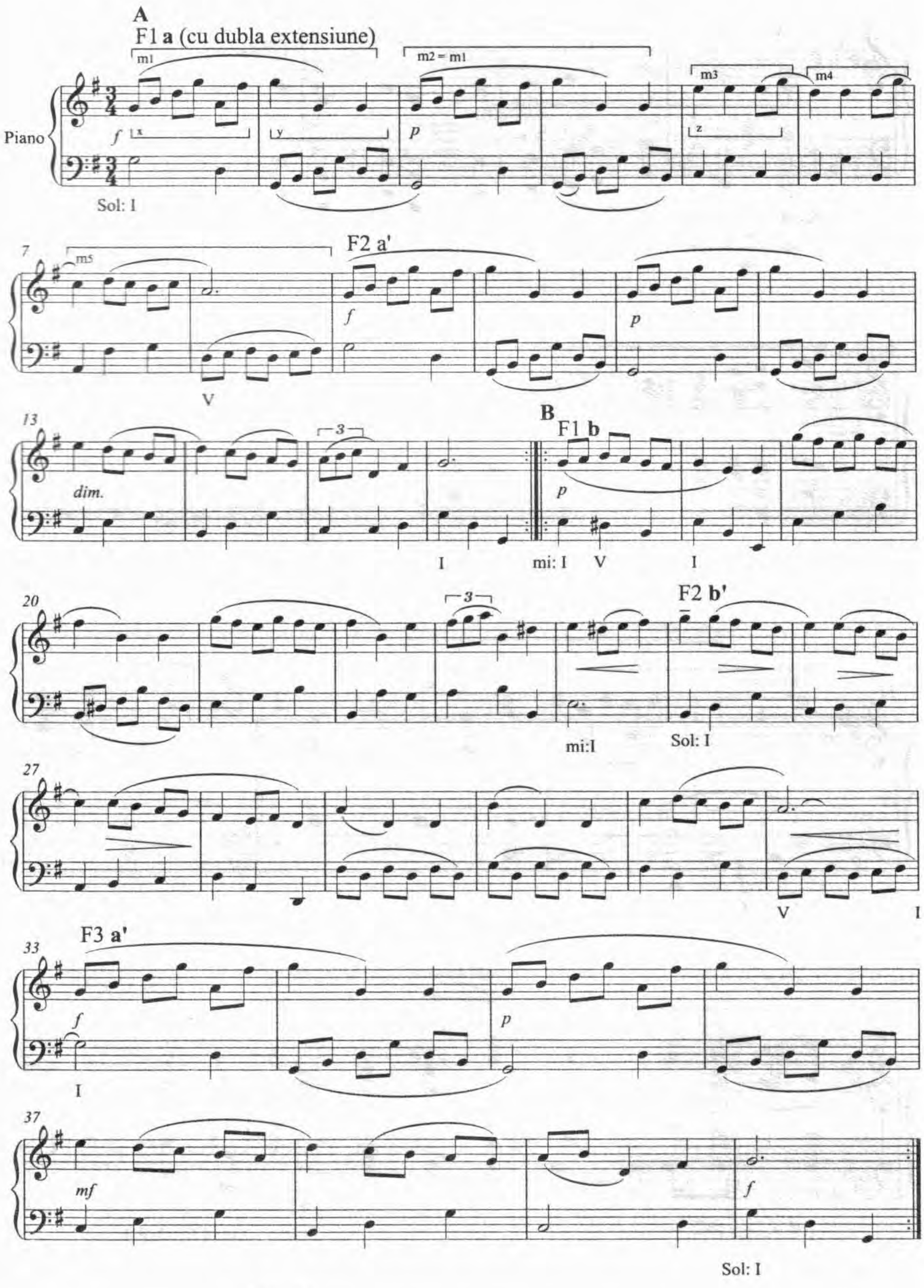


## Ex. 3.6.2. Beethoven: Concertul nr. 3 Partea I

**Propoziţie:** Structură dezvoltătoare (complex tematic)



**Ex. 3.6.3. Bach: Menuet** din Albumul pentru Anna Magdalena Bach, nr. 5
**Structură periodică**
A = Perioada I (8+8)
B = Perioada II (8+8+8)
Formă Bipartită discontinuă rotunjită (incipient ternară): **ABa**



**Analiza exemplului 3.6.3.:** Menuet din *Album pentru Ana Magdalena Bach nr.5* (v. ex. 3.6.3.)

**A** ($a_1$ $a_2$) Per. I
Sol I

$F_1$ $a_1$ (2+2+1$_{(Model)}$+1$_{(Secvenţă)}$+2$_{(Cadenţă)}$)
Sol I V

$F_2$ $a_2$ (2+2+1$_M$ + 1$_S$ + 2$_C$)
Sol I I

**B**($b_1$ $b_2$ $b_3$) Per. II
mi ~ Sol

$F_1$ $b_1$(2$_M$ + 2$_S$ + 2$_{Repetiţie\ variată}$ + 2$_C$ )
mi I

$F_2$ $b_2$ (1$_m$ +1$_s$+ 1$_{Rv}$+ 1$_C$ + 1$_M$ + 1$_S$+ 2$_C$)
Sol I V V

$F_3$ $b_3$ = $F_2$ din A (2+2+1$_M$ +1$_S$ +2$_C$)
Sol I I

*Notă: M = model; S = secvenţă; Rv = repetiţie variată; C = cadenţă.*

**3.6.4.** W.E. Caplin (*Classical Form,* 1998) defineşte *Propoziţia* ca principal *arhetip formal* cu rol tematic. Luând ca exemplu de referinţă primele 8 măsuri din Sonata în F minor, op. 2 nr. 1, Caplin descrie şi denumeşte astfel segmentele şi funcţiile acestora în cadrul structurii:

**Prezentare (2 măs.)** Ideea de bază (i.b.) în ipostaza tonicii (i.t.)
**Repetare (2 măs.)** Repetarea ideii de bază în ipostaza dominantei (i.d.)
**Continuare (4 măs.)** Fragmentare (Lichidare) şi Cadenţă (1+1+2)

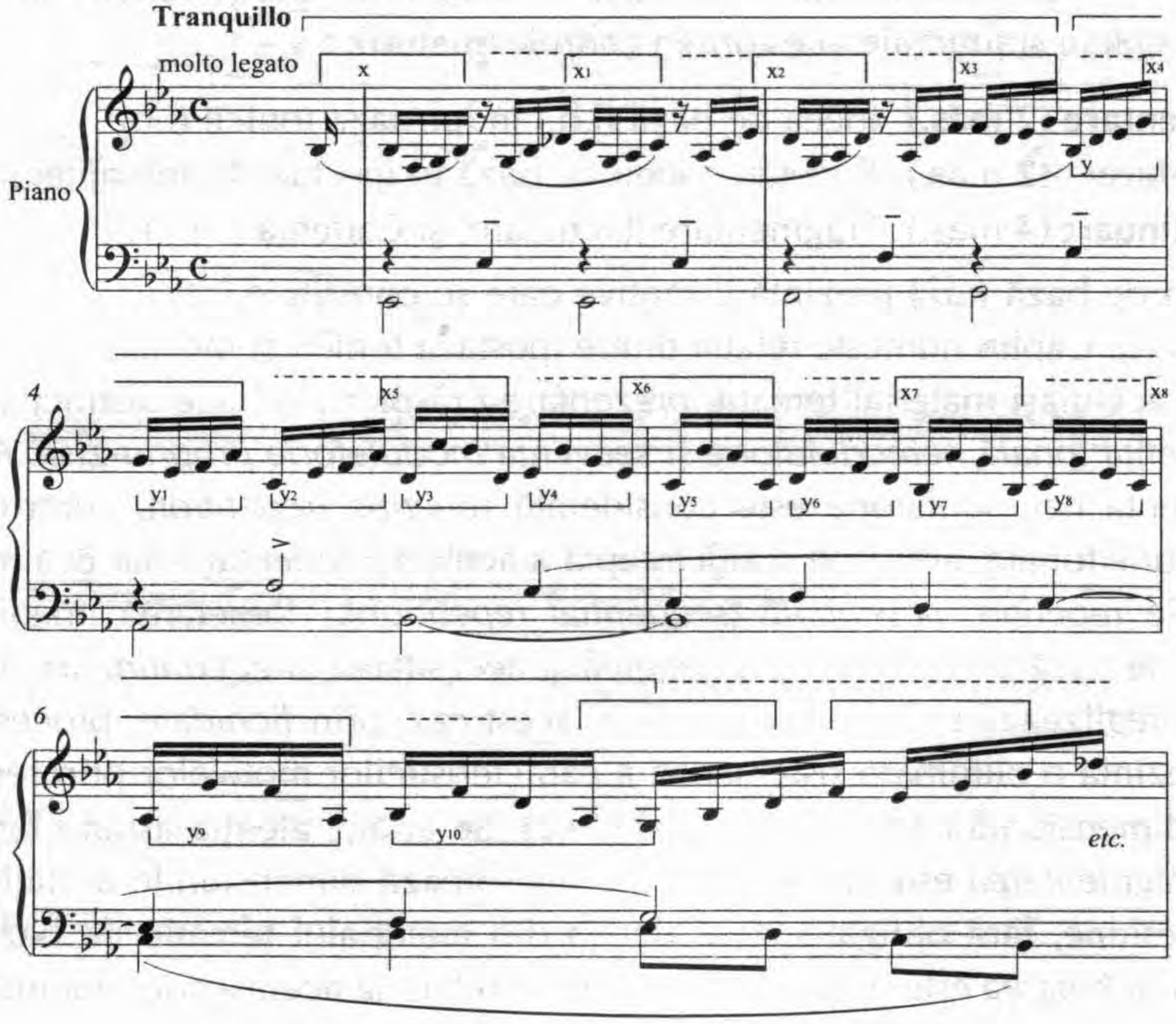
Ideea de bază (i.b.) prezintă 2 motive care se constituie într-un singur gest (2 măs.). Caplin numeşte relaţia dintre ipostaza tonicii şi ipostaza dominantei a aceluiaşi material tematic *prezentare / răspuns*. Se face distincţia între *secvenţa tonală nemodulatorie* şi *secvenţa modulatorie propriu-zisă*. Astfel, secvenţa nemodulatorie este considerată *repetiţie (repetition)* - într-o altă versiune tonală, adică pe o altă treaptă a aceleiaşi tonalităţi - iar cea modulatorie *repetiţie secvenţială (sequential repetition)*. Repetarea imediată a ideii de bază pe o altă treaptă generează necesitatea unei *continuări*. Aceasta se realizează prin fragmentare - în acest caz, prin *lichidare,* proces care reprezintă o eliminare sistematică a caracteristicilor motivelor prin reducerea dimensiunilor acestora (2+2+1+1+2). Se atrage atenţia asupra faptului că *fragmentarea* este un proces care micşorează dimensiunile unităţilor în succesiune, fără obligaţia de a deriva din materialul tematic de bază, pe când *lichidarea* este o fragmentare care se referă la acelaşi conţinut motivic.

Rezultă totodată o *accelerare armonică (harmonic acceleration)* prin schimbările armonice mai rapide. Propoziţia are şi o funcţie cadenţială care se exprimă printr-o formulă cadenţială melodico-armonică derivată sau nu din ideea de bază. În acest exemplu, de la măs. 5 începe procesul de fragmentare prin accelerare armonică şi lichidare motivică, materialul cadenţial (m. 7-8) fiind organic legat de procesul de *continuare*. În alte situaţii, funcţia cadenţială este realizată prin material melodic delimitat şi chiar independent. Propoziţiile sunt în general nemodulatorii (prelungaţia armonică a tonicii). Există şi *propoziţii modulatorii*, în special în formele simple ternare sau binare. Deşi Ratz şi Schoenberg deosebesc fundamental *propoziţia* de *perioadă*, Caplin distinge situaţii care conduc la ideea unor *structuri hibride* ce conţin caracteristici ale ambelor tipuri de structuri. Ele sunt clasificate astfel: *Hybrid 1 – antecedent + continuare; Hybrid 2- antecedent + cadenţă extinsă; Hybrid 3 – idee de bază compusă (nivel de frază)+ continuare; Hybrid 4 – idee de bază compusă (nivel de frază) + consecvent.* Ca o caracteristică a acestor tipuri hibride de structuri, ideea de bază în forma iniţială apare o singură dată (cu excepţia cazului *Hybrid 4*).

### 3.7. Tipologiile frazelor şi perioadelor în exemple muzicale

**Ex. 3.7.1. Bach: „Allemande" din Suita franceză nr. 4**

Motiv / Figură – Grupe motivice

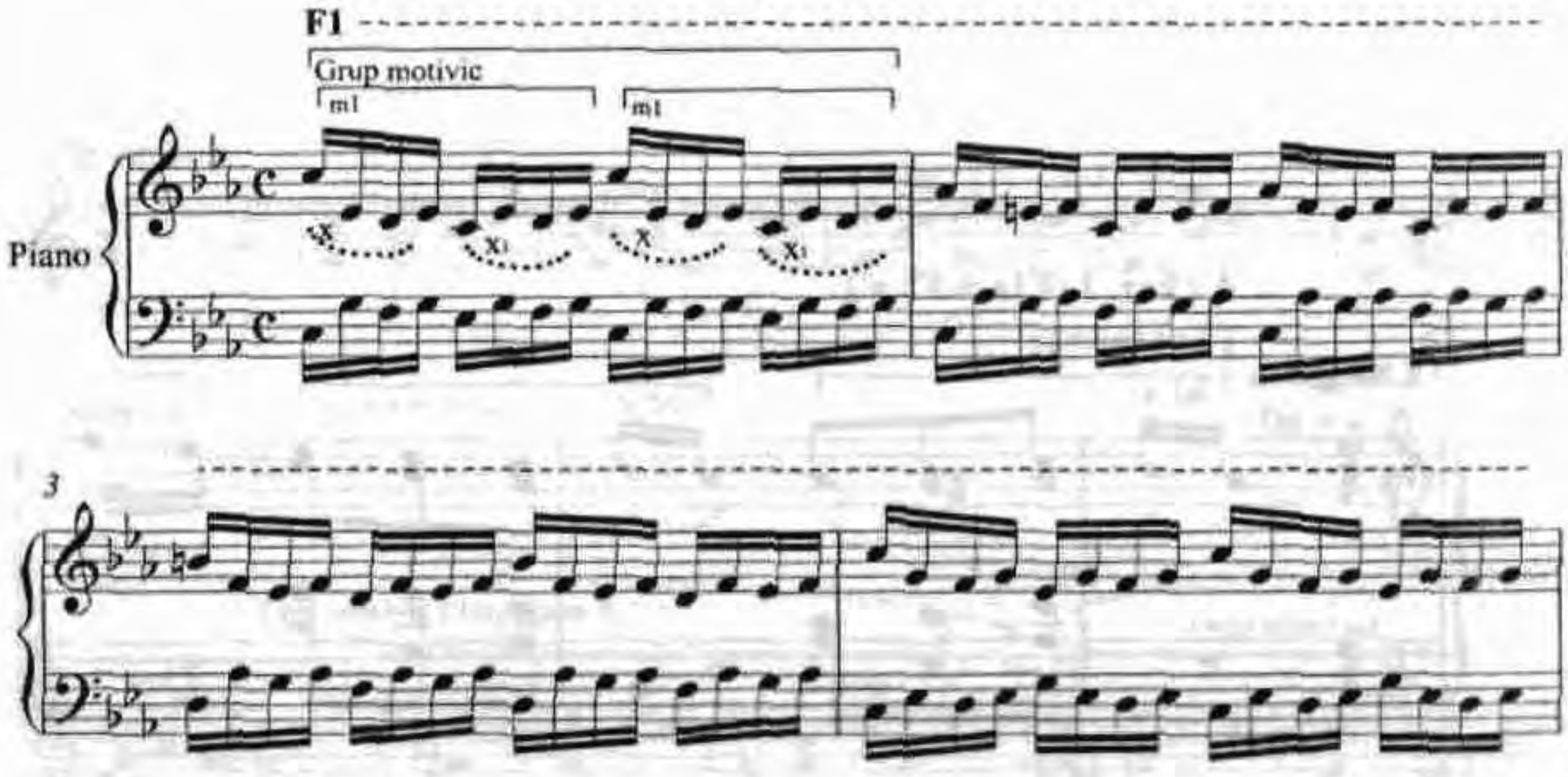


**Ex. 3.7.2. Bach: „Preludiul nr.2" din Clavecinul Binetemperat vol. 1**

Frază non-melodică; Motiv / Figură (Grup motivic)

*Structura interioară a frazei: 1+1+1+1*

Structura armonică: i-iv$_{6}^{6}$-vii$_{5}^{6}$-i

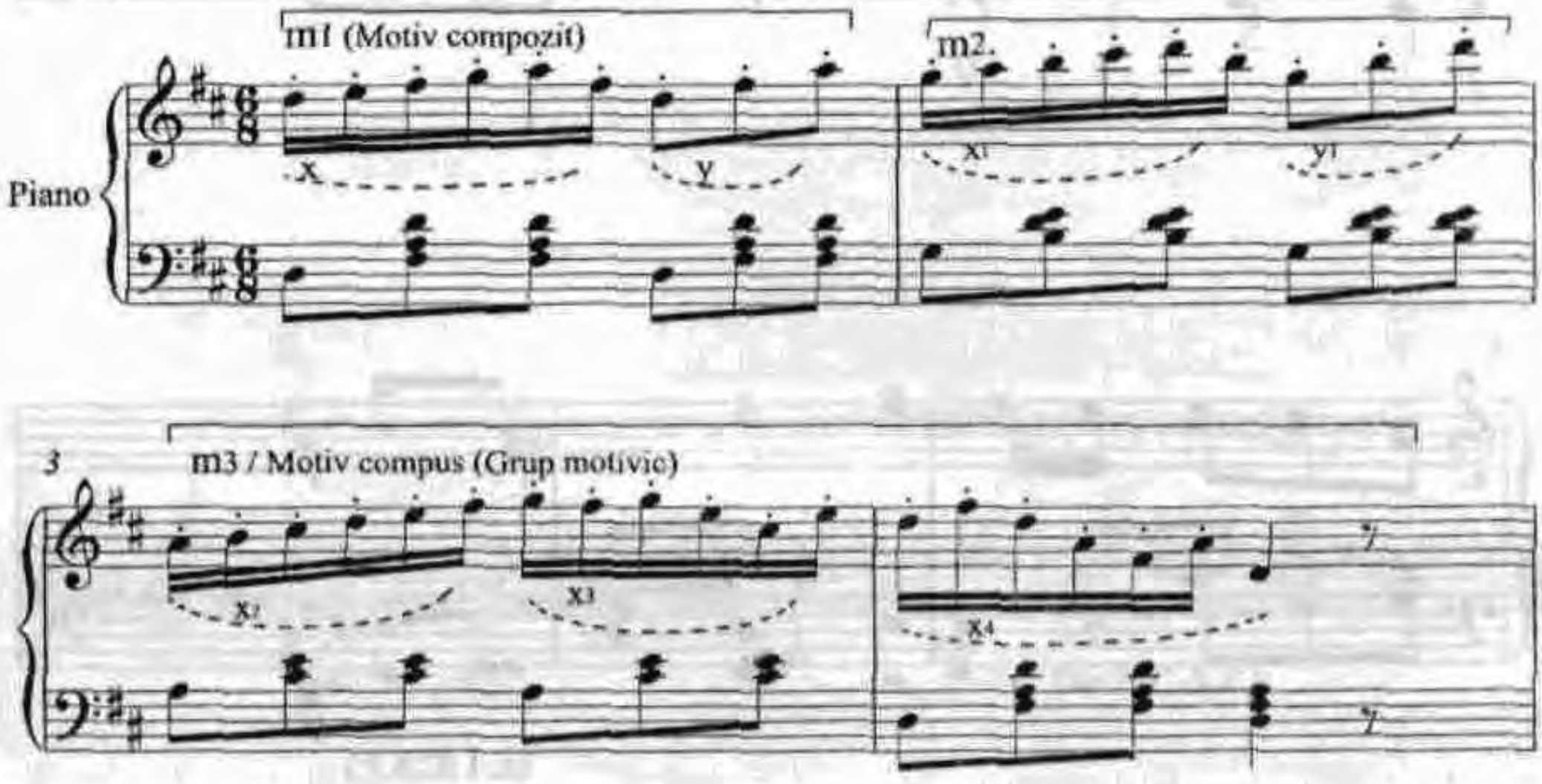



**Ex. 3.7.3. Mozart: Arie din opera „Don Giovanni" (Introducere)**

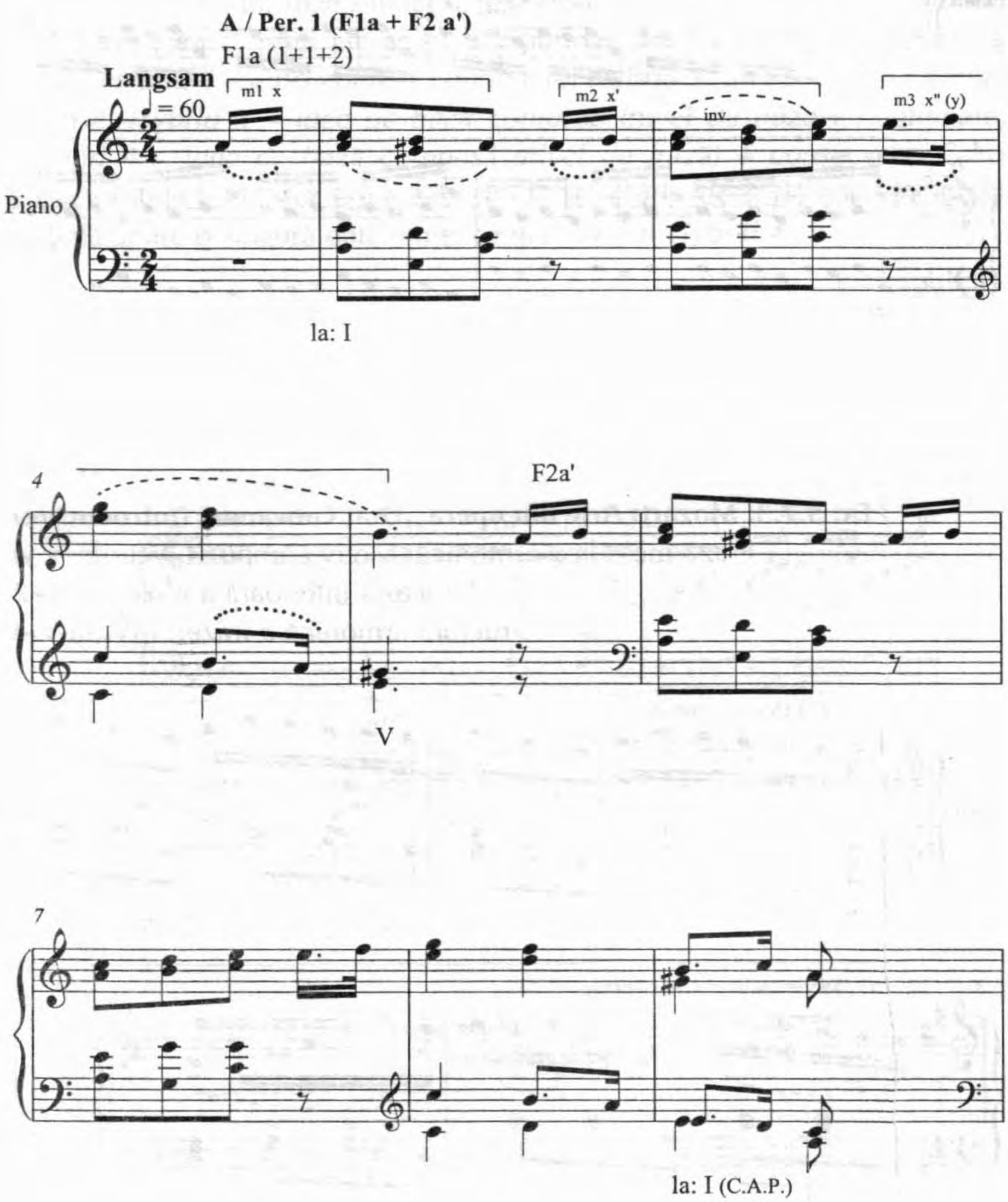
Frază melodico-armonică: Motiv compozit (figurile: x y)

Structura interioară a frazei: 1+1+2

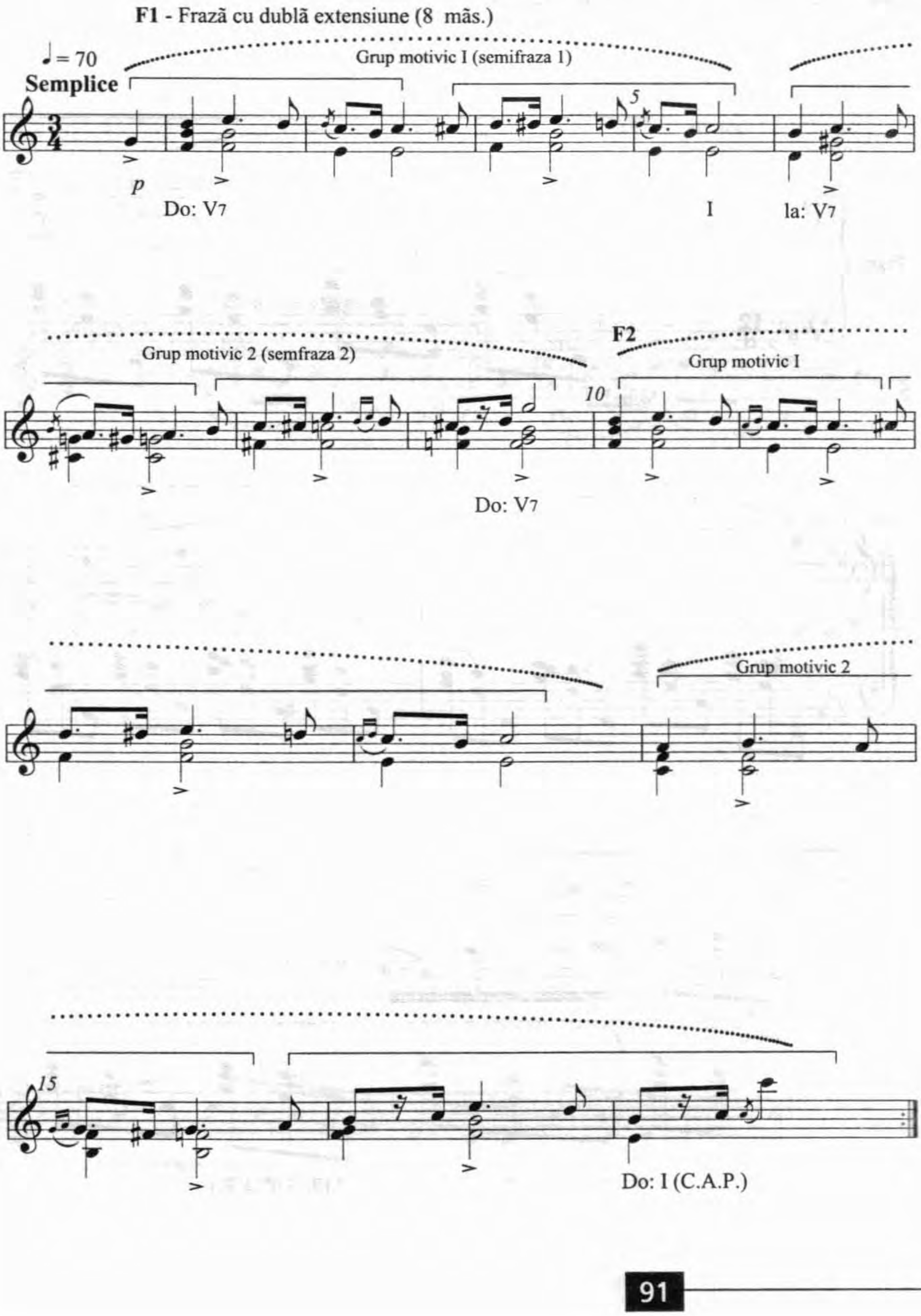
Structura armonică a frazei: I-IV$_{5}^{6}$(II)-V$_{7}$-I



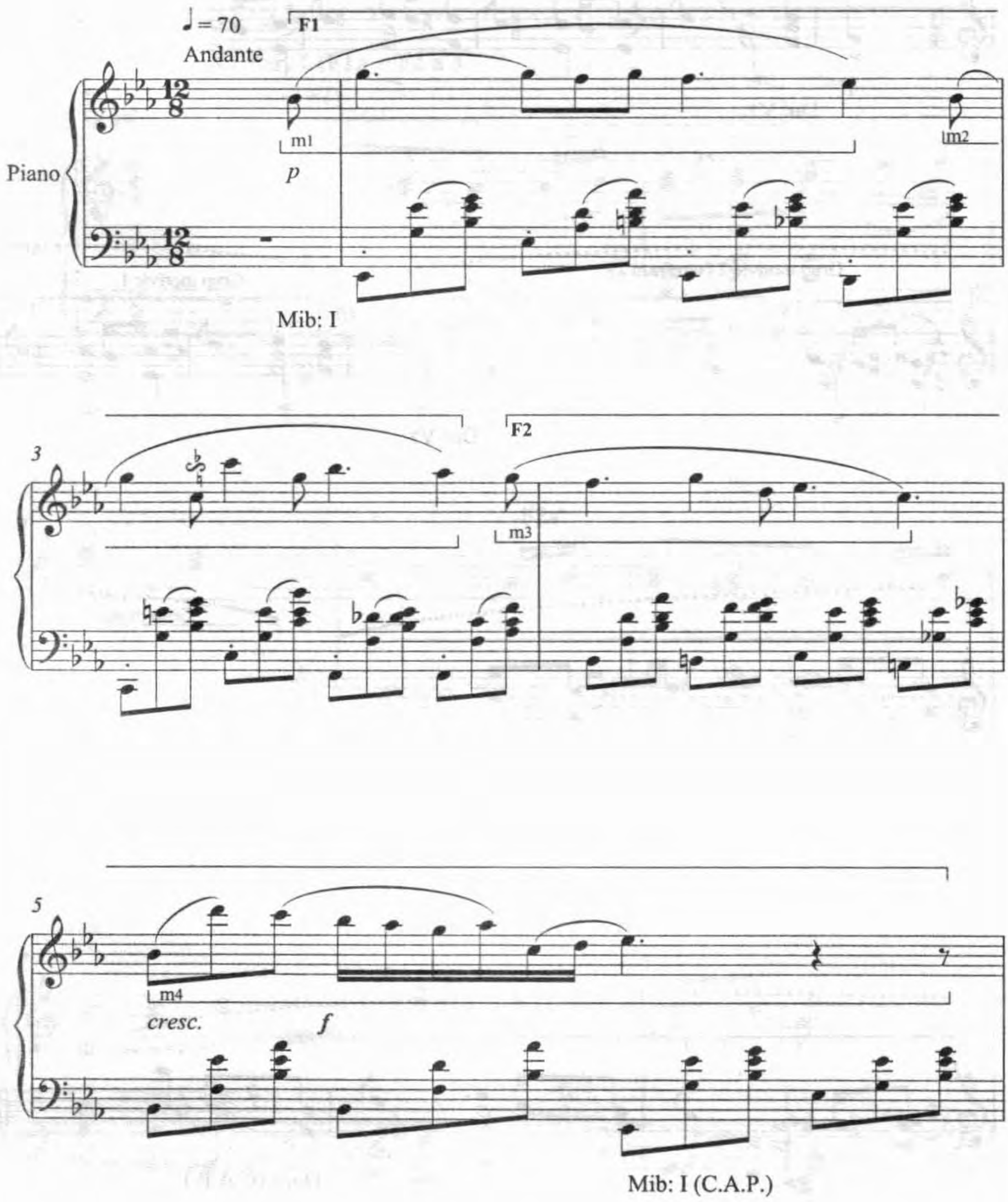
**Ex. 3.7.4. Schumann: „Armes Wasenkind" – Jugend Album nr. 6 op. 60**
Motiv melodic simplu
Structura interioară a frazei: 1+1+2
Relaţia dintre fraze: similaritate (V; I)
Perioadă simetrică nemodulantă



**Ex. 3.7.5. Chopin: Mazurca op. 33 nr. 3**
Frază cu dublă extensiune
2 Grupuri motivice (4+4)
Perioadă simetrică nemodulantă (8+8)



**Ex. 3.7.6. Chopin: Nocturna op. 9 nr. 2**
Frază concentrată (2 măs.)
Perioadă concentrată (4 măs.)
Motiv simplu (monolitic)



**Ex. 3.7.7. Schubert: Liedul „Frulingstraum"**

Frază introductivă (2+2)

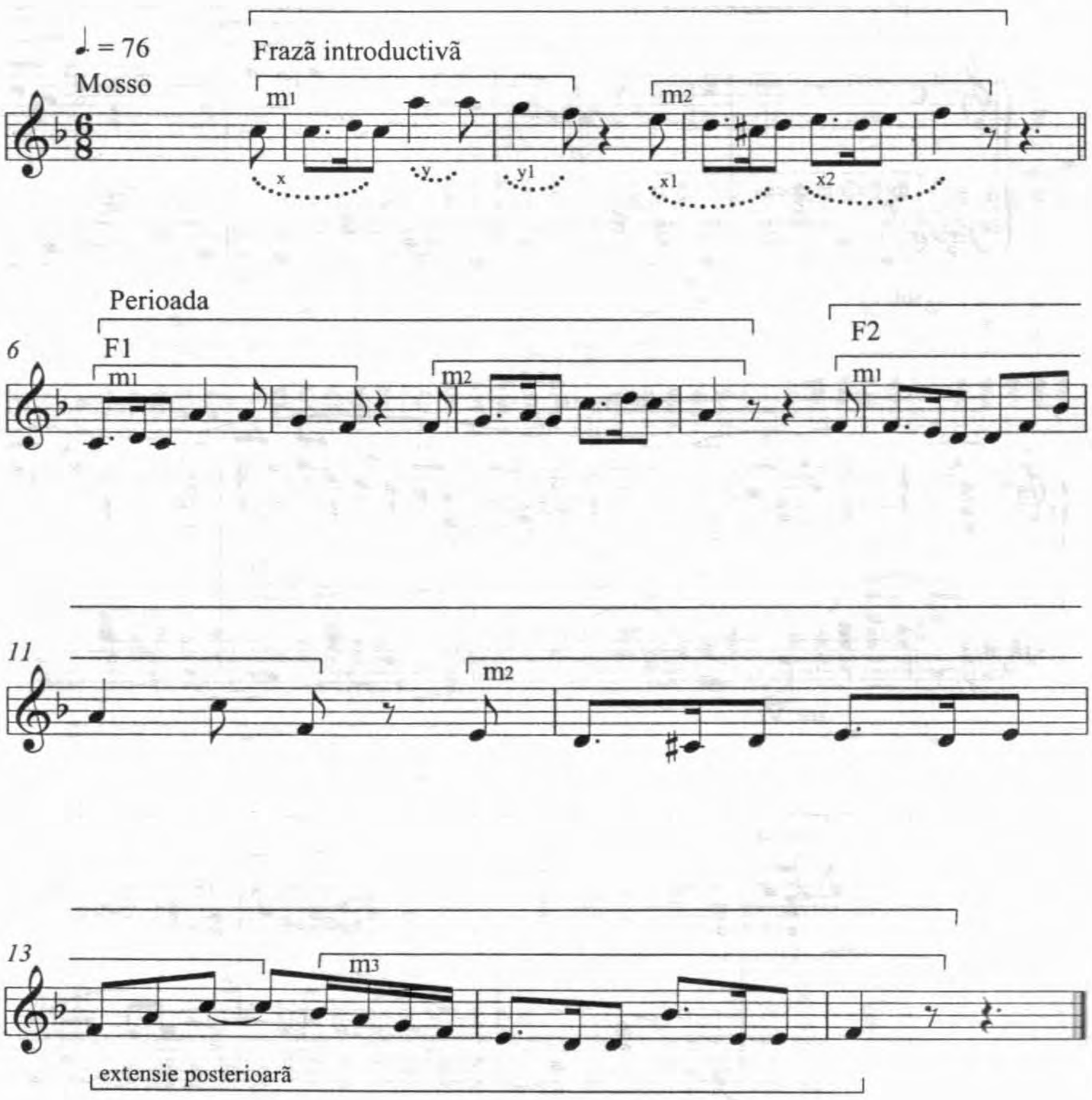
Frază 1 – simetrică (2 motive)

Structura interioară regulată: 2+2

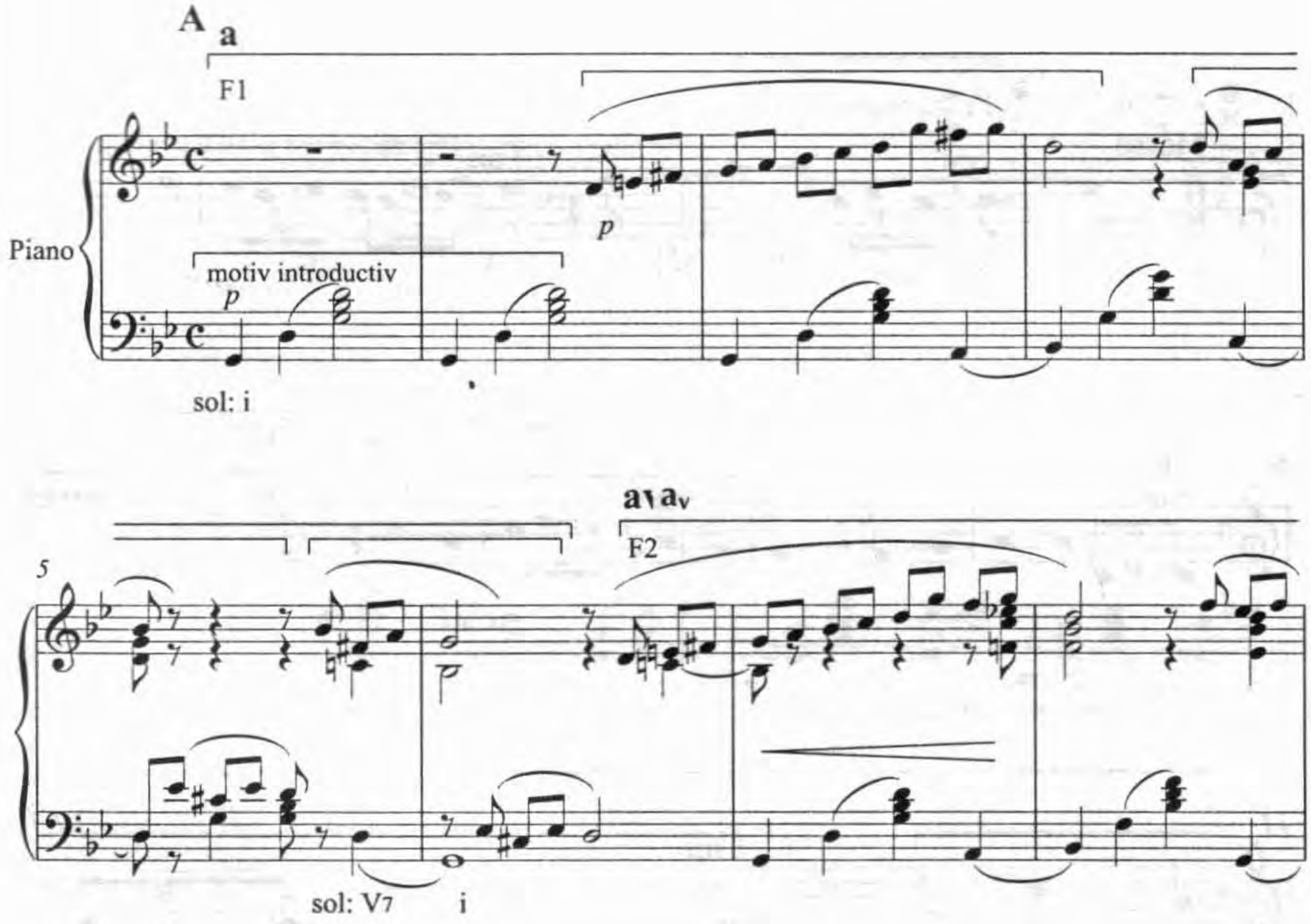
Frază 2 – asimetrică (3 motive) 2+2+2 (extensie posterioară)

Perioadă – simetrică (2 Fraze: Antecedent / Consecvent)

Structură interioară neregulată: 4+6

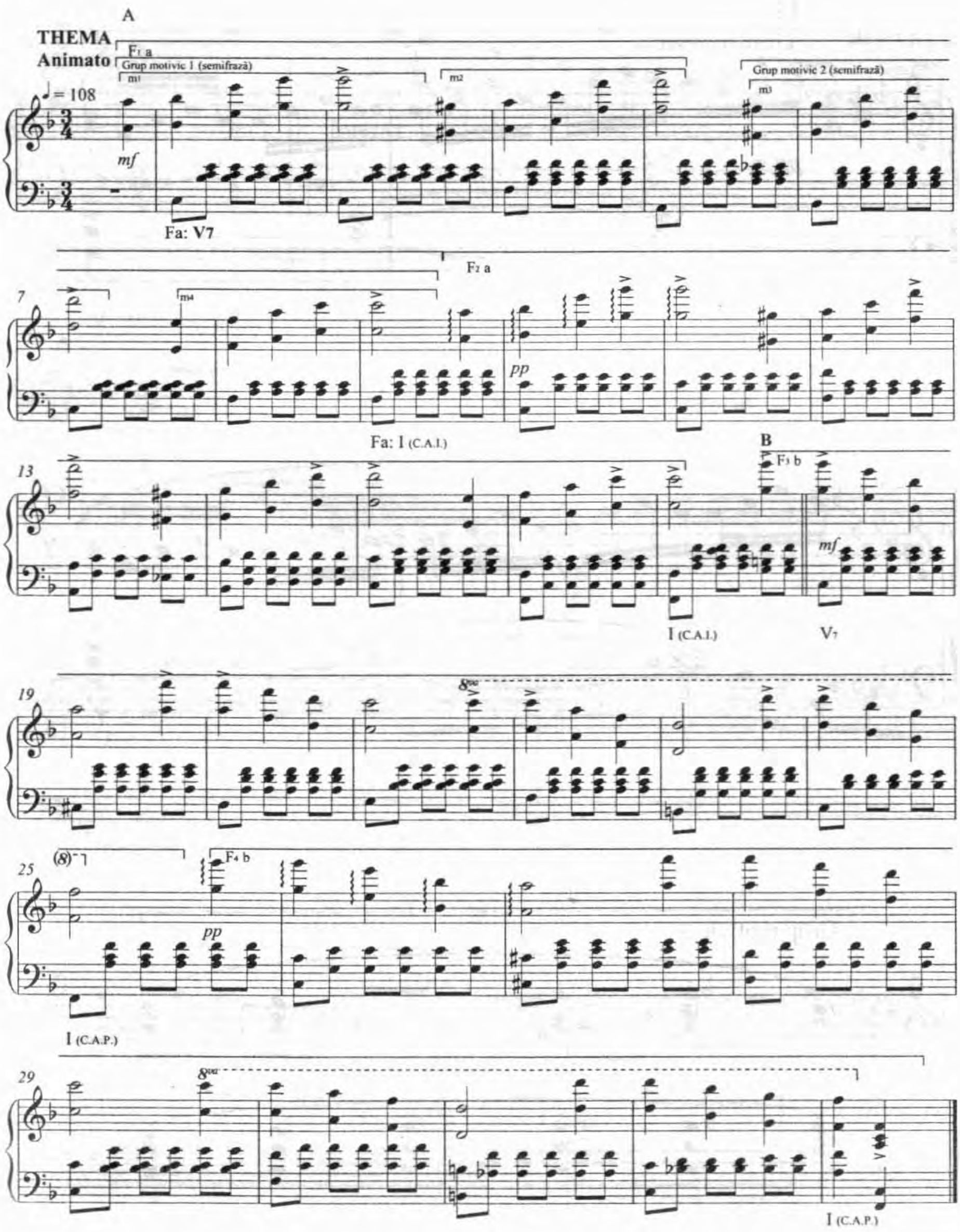


**Ex. 3.7.8. Ceaikovski: Barcarolle op. 37 nr. 6**
Motiv introductiv – extensie anterioară (2)
Structura interioară a frazelor: F1 – neregulată (2)+2+1+1
Cadenţa: sol V-i (închisă tonal)
Fraza 2 - neregulată (2+1+1+2)
Cadenţa: V-i (închisă tonal)
Relaţia dintre fraze: variaţie melodico/armonică
Structura A - Frază repetată variat: a $a_v$
Obs. - Nu se formează o perioadă deoarece frazele au aceeaşi cadenţă.
Formula: 2 (introd.)+4+6

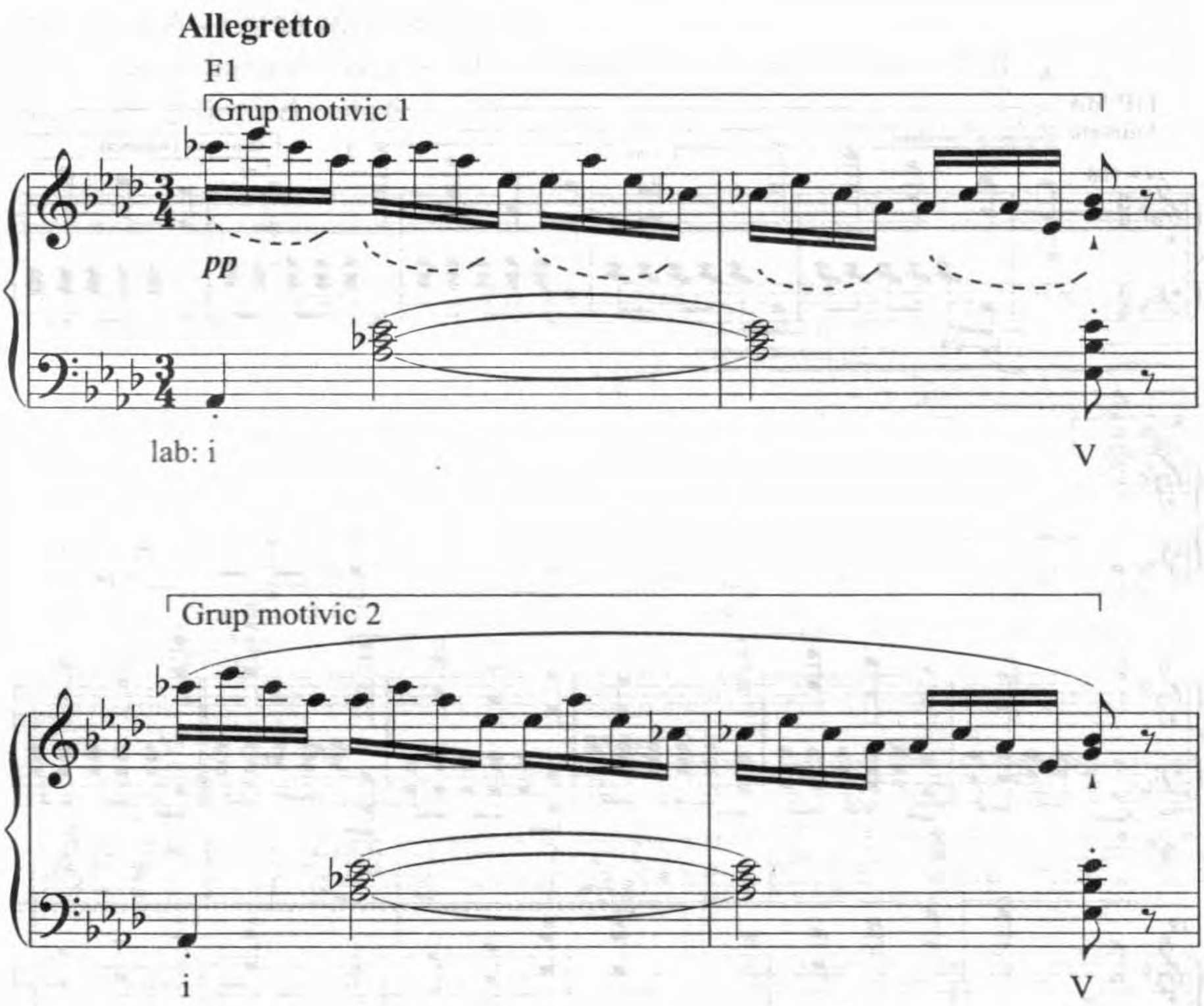


**Ex. 3.7.9. Schumann: Variaţiunile ABEGG**

Perioadă complexă formată din 2 grupuri de fraze repetate
(grup antecedent şi grup consecvent)
Formula: 4+4+4+4
Design: A (a $a_v$) B (b $b_v$)



**Ex. 3.7.10. Schubert: Impromptu nr. 4**
Frază non-melodică asimetrică (3 grupuri motivice)
Frază deschisă tonal (semicadenţă)



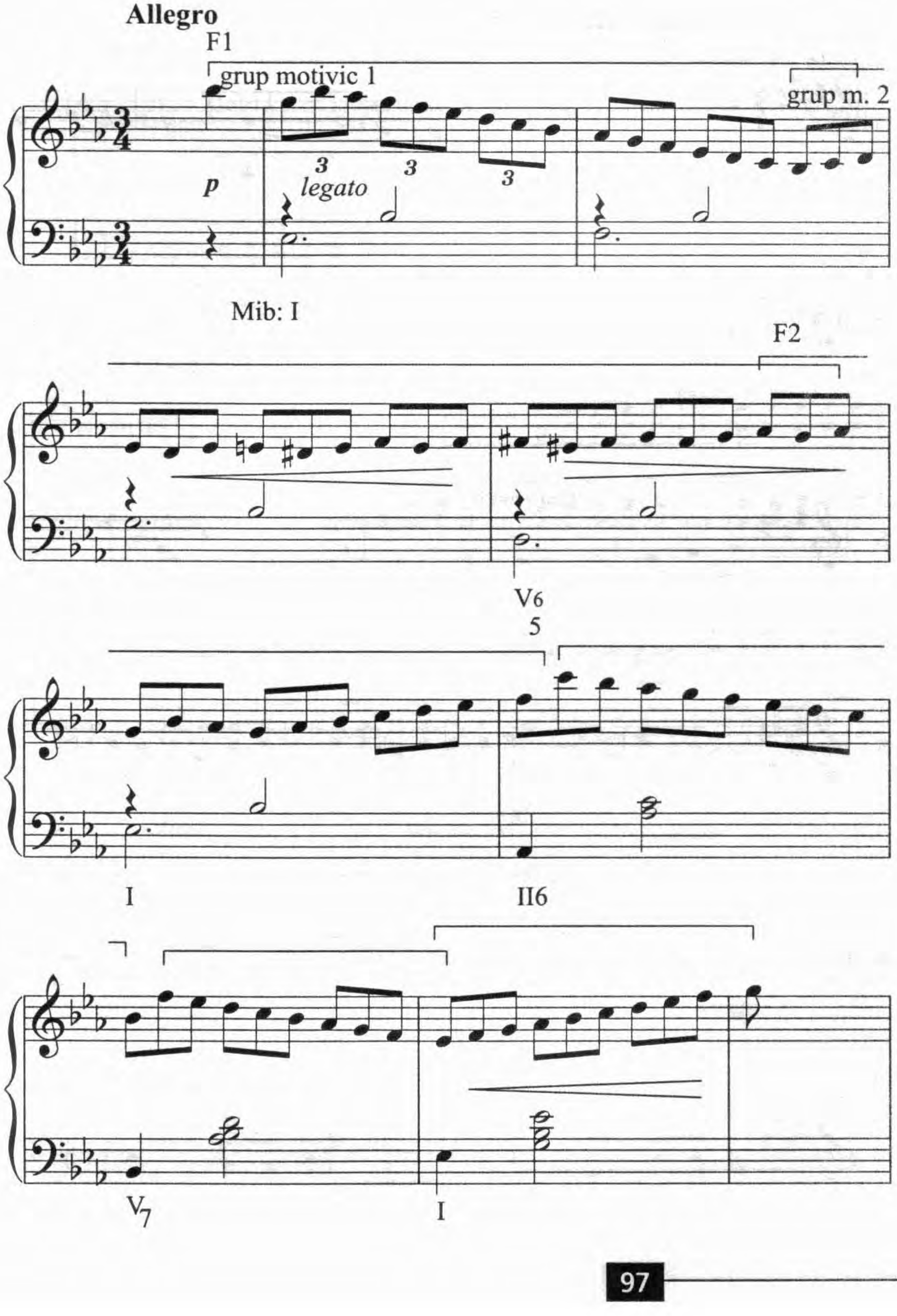
***Ex. 3.7.11. Schubert: Impromptu nr. 2***

Fraze non-melodice

Perioadă (F1 + F2)

Structură armonică:

Mib: I – V – I



**Ex. 3.7.12. Fauré: "Les chemins de l'Amour" Valse chantée**

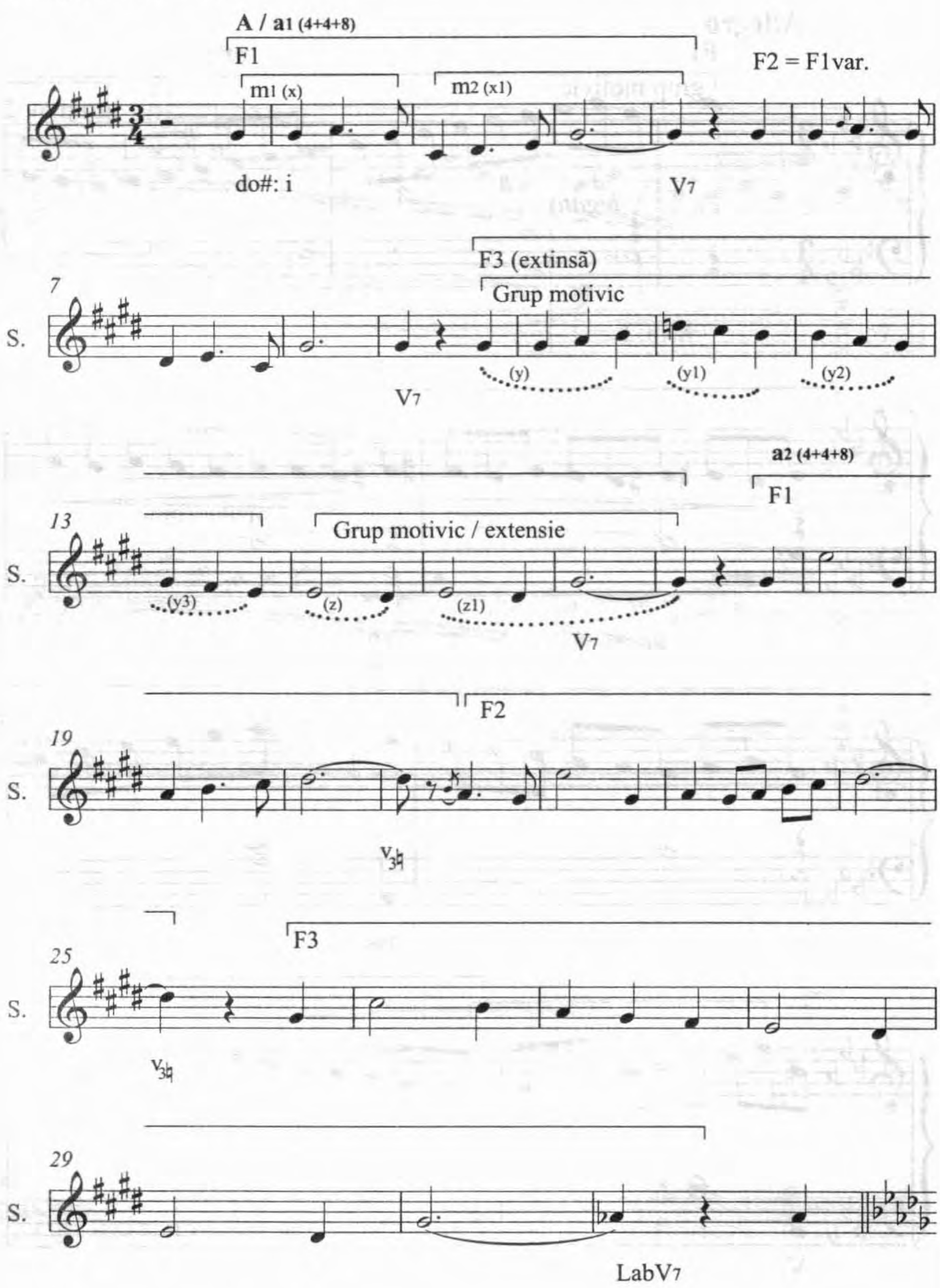
Grup de fraze 1 (4+4+8)

Grup de fraze 2 (4+4+8)

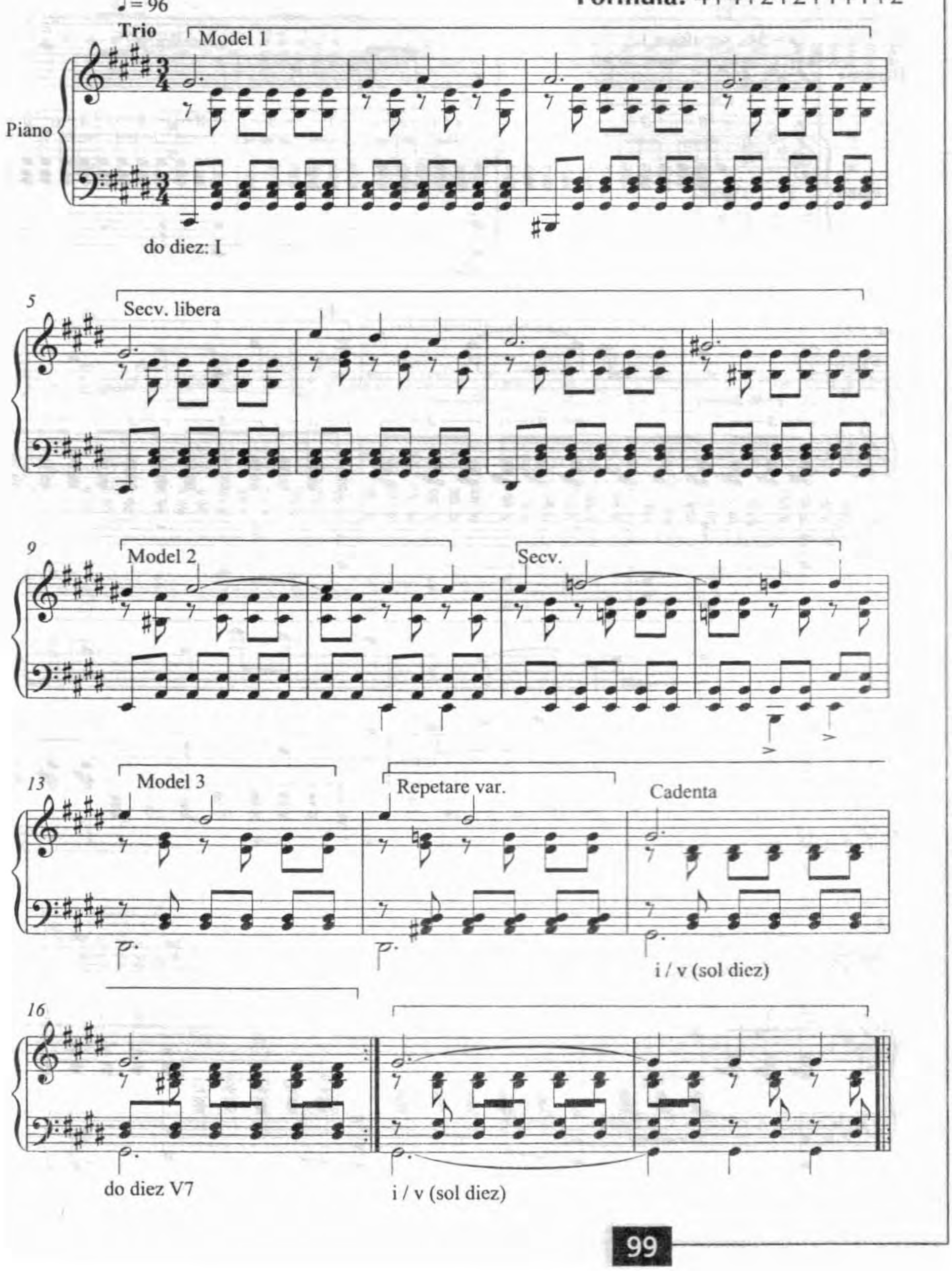
Toate frazele sunt deschise tonal.

Obs. - Nu există nici o cadenţă concluzivă pentru a se crea o perioadă.

Design: A ($a_1$ + $a_2$)

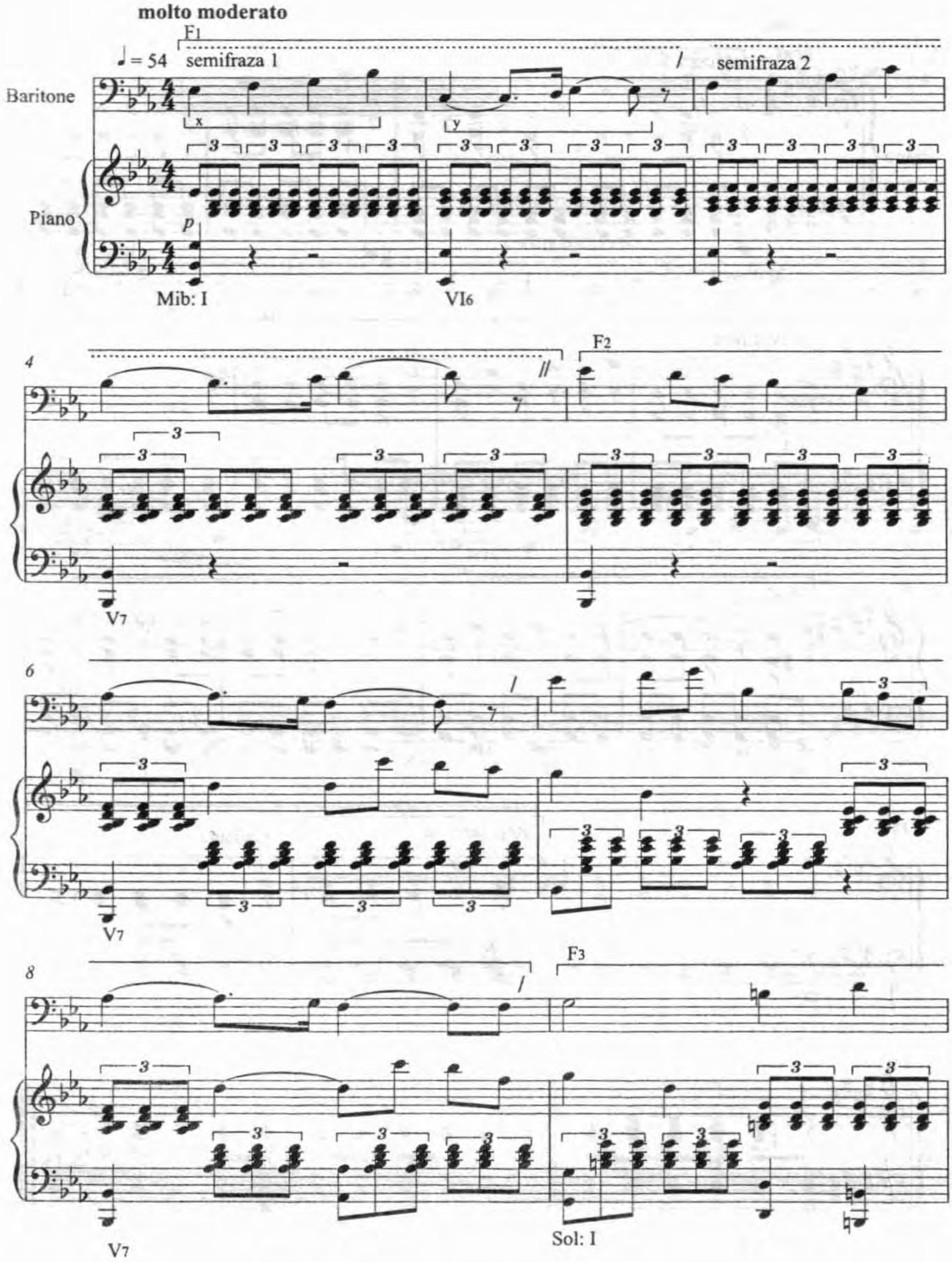


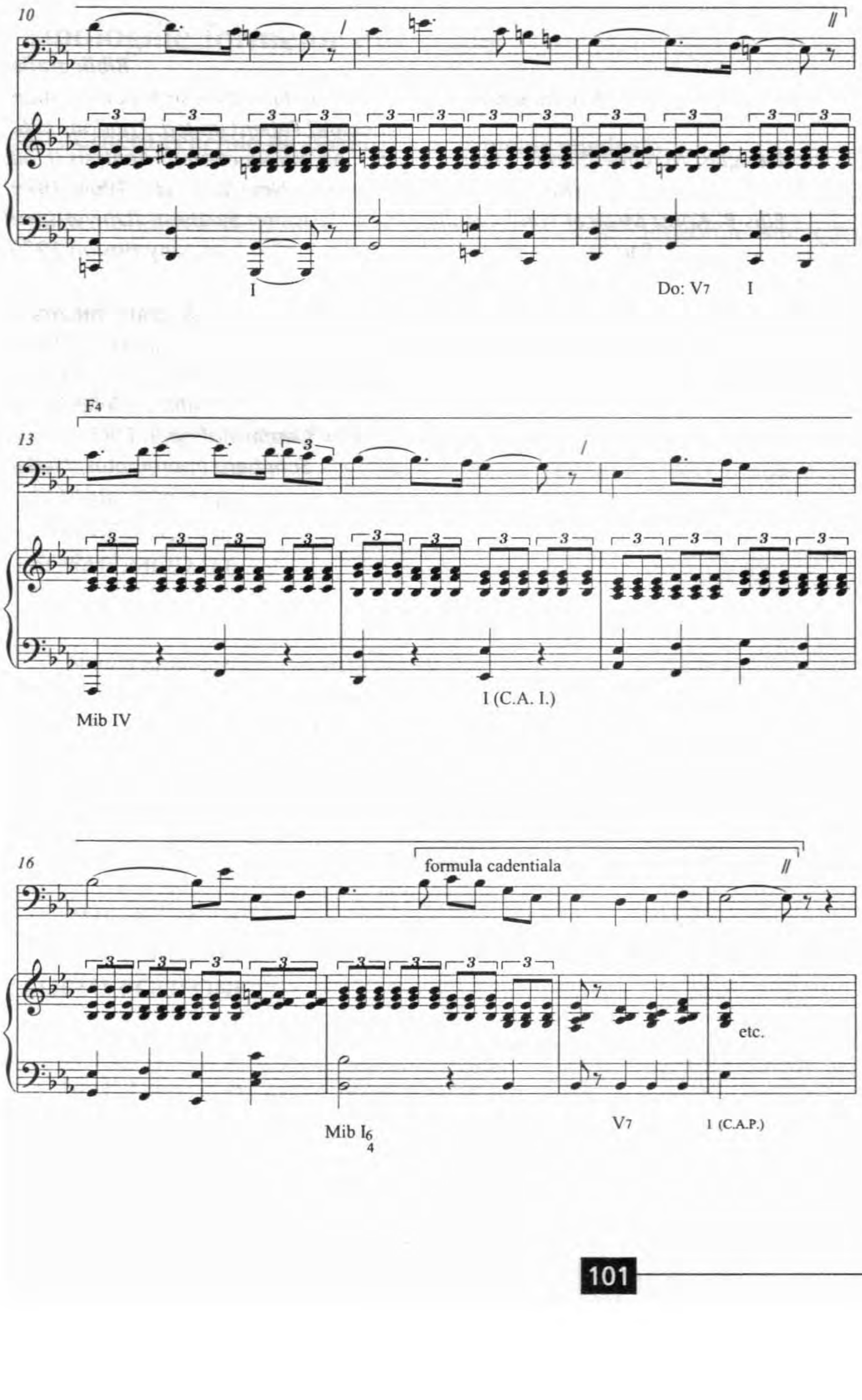
**Ex. 3.7.13. Schubert: Impromptu nr. 4 Trio**
**Propoziţie Dublă (Frază dezvoltătoare dublă):**
Propoziţie 1 - deschisă tonal; Propoziţie 2 - modulantă i / v
Structura interioară a Propoziţiei:
Proces secvenţial şi dezvoltare prin eliminare:
Model 1 / Secvenţă liberă / Dezvoltare prin eliminare:
Model 2 / Secvenţă
Model 3 / Repetare variată - Cadenţă
**Formula:** 4+4+2+2+1+1+2



**Ex. 3.7.14. Gounod: Aria lui Valentin "Invocation" din opera Faust**
Perioadă complexă: Grup antecedent de 3 fraze (F1, F2, F3)
şi Frază concluzivă (F4) - consecvent.

Obs. - alternativ, se poate considera fraza de 2 măsuri cu 4 motive compozite.




10
I
Do: V7
I
13
F4
I (C.A. I.)
Mib IV
16
formula cadentiala
etc.
Mib I6
4
V7
I (C.A.P.)

**Temă de seminar**

- ❑ Analizaţi după toate criteriile studiate diferite fraze, perioade şi propoziţii muzicale din bibliografia muzicală indicată mai jos. Consultaţi bibliografia muzicologică recomandată.

***Bibliografie:***

*Arnold Schoenberg: Fundamentals of musical composition, Faber and Faber Limited, London, 1967*
*Douglas, M. Green: Form in tonal music - An introduction to Analysis (Holt, Reinhart and Winston, Inc. New York, etc. 1964, 1979)*
*Ellis B. Kohs: Musical Form - Studies in Analysis and Synthesis (University of Southern California) - Houghton Mifflin Company Boston 1976)*

***Bibliografie muzicală:***

*Album pentru Anna Magdalena Bach;*
*Chopin: Valsuri; Nocturne; Preludii;*
*Brahms: Liebeslieder;*
*Schumann: Carnavalul op.9; Dichterliebe;*
*Schubert: Impromptus; Lieder.*

# Capitolul 4

# Tipologiile formelor muzicale

## 4.1. Criterii generale de clasificare a formelor muzicale

Categoriile de ordin general în care pot fi încadrate diferitele tipuri de forme muzicale se referă la sistemele intonaţionale şi la categoriile sintactice, precum şi la modul în care se desfăşoară în timp materialul muzical.

Astfel, vom diferenţia, din punct de vedere teoretic, următoarele tipologii de forme:

**a. Tipologia formelor după Sistemul intonaţional**

**FORME TONALE**
*FORME ATONALE*
*FORME MODALE*
*FORME SPECTRALE*

Notă: Forme atonale, modale sau spectrale reprezintă încadrări pur teoretice, deoarece arhetipurile formelor tonale de mare generalitate au fost transferate şi în cazul limbajelor care operează cu alte sisteme intonaţionale.

**b. Tipologia formelor după Categorie sintactică**

*FORME MONODICE*
**FORME OMOFONE**
**FORME POLIFONE**
*FORME HETEROFONE*

Notă: Formele monodice pot fi cele prezentate la o singură voce sau la unison, de tipul "cântecelor" neacompaniate, fără construcţii periodice.

Formele heterofone au fost teoretizate şi propuse de compozitorul Ştefan Niculescu (ex. Ison, Sincronie)

**c. Tipologia formelor după Strategii de compoziţie**
**(tip de discurs; mod de desfăşurare în timp)**

**FORME EXPOZITIVE** (lied, menuet, scherzo, motet, fuga, etc.)
**FORME CU REFREN** (lied pentapartit, tripentapartit - rondo)
**FORME VARIAŢIONALE** (tema cu variaţiuni, passacaglia, ciaconna)
**FORME EVOLUTIVE** (sonata)
**FORME REPETITIVE** (forme ale muzicii minimaliste)
**FORME TRANSFORMAŢIONALE** (forme ale muzicii spectrale şi ale muzicii electronice)
**FORME IMPROVIZATORICE** (muzica de tip happening)

Disciplina teoretică *"Forme şi analize muzicale"* studiază, în general, *formele tonale,* separând *formele omofone* de *formele polifonice.*

*Studiul formelor tonale* a desprins o serie de principii de construcţie arhitectonică muzicală care, prin caracterul lor abstract, au proprietatea de a fi *arhetipuri,* prin urmare, de a avea un mare grad de aplicabilitate în limbaje muzicale diferite.

În capitolul 1 s-a arătat cum formele (sonata, fuga, etc.) pot fi transferate din sistemul tonal în alte sisteme intonaţionale precum cel modal sau atonal dodecafonic.

Clasificarea formelor după diferitele sisteme intonaţionale se face pur teoretic, deoarece majoritatea formelor cunoscute (forme "standard") fac parte din creaţia tonală şi s-au studiat ţinând seama de armonia tonală. Disciplina *"Armonie"* diferenţiază *"Armonia tonală"* de *"Armonia modală"*. Până în prezent, însă, nu s-au teoretizat cazurile tipice de forme în limbajul modal pentru a vorbi de *"Forme modale"*. Dar, aşa cum formele tonale sunt cele care s-au născut în perioadele de creaţie în care sistemul tonal era referinţa de bază, tot astfel putem numi formele dinaintea cristalizării sistemului tonal, respectiv formele polifonice incipiente ale evului mediu precum *organum, discantus, conductus, motetul vechi* - ca fiind *Forme modale*. De asemenea, ar putea intra în această categorie lucrările din sec. XX (din creaţia compozitorilor: Bartók, Stravinski, Debussy, Messiaen) care folosesc fie modurile de provenineţă populară, fie moduri create artificial chiar de către compozitori (v. Messiaen - moduri cu transpoziţie limitată sau Bartók).

*Muzica atonală,* în special serial dodecafonică, nu a "inventat" forme, ci a preluat tehnici contrapunctice din muzica tonală polifonică. Eliminarea funcţiilor armonice a mutat interesul asupra desfăşurării pe axa orizontală a discursului muzical, punctul de sprijin fiind strategiile de conducere a vocilor relativ independente şi mai puţin rezultatul pe axa verticală.

*Spectralismul* muzical propune seria armonicelor ca sistem de referinţă intonaţional. Este o muzică a transformărilor şi a suprafeţelor largi bazate pe diferite fundamentale însoţite de un număr variabil de armonice. Schimbarea fundamentalei, având ca efect apariţia altei serii de sunete care reprezintă armonicele noii "tonici", poate fi comparată cu "modulaţia" din sistemul tonal. Modelul acestui tip de muzică este însăşi *"forma spectrală a sunetului",* respectiv structura sa interioară. Nici spectralismul nu a creat forme noi, consacrate ca arhetipuri muzicale.

**Arhetipuri formale**

Deşi nu poartă denumiri speciale care să le definească, formele care rezultă din compoziţii modale, atonale sau spectrale nu pot "scăpa" din sfera *arhetipurilor formale universale.* Acestea presupun un număr limitat de posibilităţi de înlănţuire între structurile muzicale - codificate astfel: AA, $AA_V$, AA', AB, ABA, ABA' – precum şi un anumit număr de părţi[1] din care sunt alcătuite (monopartite, bipartite, tripartite, pentapartite, multipartite). În capitolul 2 s-au prezentat *"Situaţiile paradigmatice la care se reduc tipologiile formelor muzicale"*. S-a arătat cum procedeele componistice precum *repetiţia, repetiţia variată şi contrastul,* conduc invariabil la 4 tipuri de înlănţuiri între structurile muzicale. Astfel:

AA – repetiţie;

$AA_V$ – repetiţie variată cu aceeaşi cadenţă;

AA' – similaritate tematică, nonidentitate cadenţială;

AB – contrast;

Acestor 4 variante de înlănţuire structurală li se adaugă ideea de *revenire după un contrast.* Această reîntoarcere se va numi *repriză,* iar formele care se "echilibrează" prin reluarea primei secţiuni se vor numi *forme cu repriză* (v. cap. 9 - *Sonata*). Schema acestor forme va fi codificată astfel: ABA sau $ABA^1$. Dar şi această repriză poate avea mai multe ipostaze.

*Tipuri de repriză: identică, variată (ritmico-ornamental sau/şi ca armonizare), concentrată, amplificată, dezvoltată, sintetică* (v. cap. 9).

**Exemple de forme cu repriză**: liedul tripartit simplu şi complex, forma de sonată, etc. Există forme care se construiesc prin apariţia mai multor momente de contrast alternate cu revenirea secţiunii iniţiale (A-ul) de mai multe ori. Această alternanţă între momente de *contrast* şi momente de *repriză* au generat formele cu *refren.* Este important a se face distincţia între *repetare* -

[1] În acest context, termenul de *"parte"* este utilizat în accepţiunea de diviziune a unui întreg (ex. bipartit sau tripartit), şi nu în sensul de *parte dintr-o lucrare cu mai multe mişcări.* Pentru a evita confuzia, vom utiliza frecvent termenul de *secţiune* - n.a.

ceea ce înseamnă o reluare imediată - şi *revenire sau repriză* - ceea ce înseamnă o reluare după ce a avut loc un contrast (B).

*Repetiţia (imediată) nu schimbă forma,* pe când reluarea după un moment de contrast influenţează structura de ansamblu şi generează un anumit tip de formă.

**Exemple de forme cu refren**: liedul tripentapartit ABA-BA sau pentapartit ABA-CA - respectiv rondo-ul mic precum şi toate celelalte tipuri de rondo (v. cap. 7).

Procedeul *repetiţiei variate* a dat naştere formelor variaţionale.

**Exemple de forme variaţionale:** Tema cu variaţiuni, Passacaglia, Ciaconna.

Indiferent de sistemul intonaţional, de categoria sintactică sau de strategia de desfăşurare temporală, o lucrare muzicală va avea un număr de structuri, secţiuni sau părţi care se vor înlănţui după aceste principiile expuse mai sus.

**d. Tipologiile formelor după numărul secţiunilor:**

| | | |
|---|---|---|
| MONOPARTITE | sau MONOSTROFICE | sau MONOLITICE |
| BIPARTITE | sau BISTROFICE | sau BINARE |
| TRIPARTITE | sau TRISTROFICE | sau TERNARE |
| TETRAPARTITE | sau TETRASTROFICE | sau QVADRUPLE |
| PENTAPARTITE | sau PENTASTROFICE | |
| MULTIPARTITE | sau MULTISTROFICE | sau MULTIPLE |

Orice lucrare muzicală se va încadra generic în următoarele categorii care desemnează numărul părţilor (secţiunilor) bine delimitate care o definesc:

*Diviziunea unei lucrări va ţine seama de nivelul structural al articulaţiilor sale.* Astfel, o lucrare se poate alcătui la nivel de frază (fraze repetate, lanţ de fraze, grup de fraze), perioade (perioade repetate, duble perioade, lanţ de perioade, grup de perioade), secţiuni sau părţi[2] (micro-forme). Aceasta înseamnă că ceea ce vom codifica cu litera A va reprezenta o articulaţie, la unul din nivelele descrise mai sus. Repetarea sau repetarea variată a frazelor sau perioadelor în cadrul aceleiaşi articulaţii nu vor influenţa denumirea formei, deoarece, în absenţa unui contrast tonal, acestea nu formează alte micro-forme de tip bipartit sau tripartit. Prin urmare, repetiţia imediată (variată sau identică) nu joacă rol în formă. Doar repetările care survin după un contrast (de tipul reprizei) au semnificaţie în construcţia formei[3].

[2] În acest context, termenul de *parte* este utilizat în sensul de unitate structurală divizibilă în mai multe secţiuni, divizibile la rândul lor în subsecţiuni.

[3] Există o singură excepţie de la această regulă, şi anume forma denumită *Barform sau Gegenbarform* - care repetă una din articulaţiile unei forme bipartite: AAB sau ABB.

## 4.2. Formele simple

*Formele ale căror articulaţii nu permit descompunerea în subarticulaţii binare sau ternare, respectiv formele care se alcătuiesc la nivel de frază sau perioadă se numesc generic FORME SIMPLE sau FORME MICI.*

Toate formele simple vor adopta una din următoarele alcătuiri: monopartite, bipartite, tripartite.

| FORME SIMPLE (MICI) | | |
|---|---|---|
| **MONOPARTITE** | **MONOSTROFICE** | **MONOLITICE** |
| **BIPARTITE** | **BISTROFICE** | **BINARE** |
| **TRIPARTITE** | **TRISTROFICE** | **TERNARE** |

Obs. Terminologia care utilizează terminaţia "partită", crează de multe ori confuzii. O lucrare bipartită nu înseamnă, de exemplu, o lucrare în două părţi sau mişcări diferite, autonome, ci o lucrare alcătuită din 2 secţiuni sau altfel spus, un întreg care poate fi divizat în două părţi. În ierarhia structurală, mai multe *secţiuni* formează o *parte*. Chiar şi termenul de secţiune poate induce o interpretare greşită, deoarece în analiza de forme, în genere, *secţiunea* este definită ca fiind formată din mai multe perioade. Ori, o lucrare bipartită simplă putem spune că este alcătuită din 2 secţiuni, în sensul că poate fi secţionată binar, deşi este construită la nivel de perioadă.

Terminologia care utilizează terminaţia "strofic" (formă bistrofică, tristrofică) este mai potrivită pentru formele simple, deoarece acestea sunt în general "strofice" (v. cap. 5.1.), iar o strofă poate fi asimilată unei perioade. Este mai indicată totuşi folosirea termenului de „strofic" numai pentru lucrările vocale care urmăresc structura textului (repetarea unor structuri muzicale cu alt text). Forma va fi bipartită sau tripartită strofică.

Terminologia care accentuează diviziunea binară sau ternară are cel mai mare grad de generalitate şi de aplicabilitate.

*FORMA MONOPARTITĂ* (v. cap. 5.4.) este acea formă care nu prezintă nici un contrast tematic, tonal (modulaţii definitive) sau structural. Lucrarea are o singură idee tematică sau un singur tip de figură melodico-armonică perpetuată pe toată desfăşurarea acesteia (de tip motoric, *energetic*, răspândit în baroc) şi nu se divide nici prin *design* nici prin cadenţe concluzive. Este unitară ca factură şi nu delimitează prin contrast tonal sau tematic secţiunile sau subsecţiunile. Nici un eveniment tonal semnificativ, de tipul modulaţiei

definitive şi nici o modificare a scriiturii nu separă lucrarea în două sau mai multe secţiuni. Toate evenimentele tonale sunt subordonate cadenţei concluzive de încheiere.

Cea mai simplă formă monopartită este la nivel de perioadă (rareori frază). Alte posibile niveluri structurale: fraze repetate; lanţ de fraze; grup de fraze; perioade repetate; duble perioade; lanţ de perioade, grup de perioade (v. cap. 3 - *Analiza morfologico-sintactică muzicală*).

Convenţii grafice: A, AA, $AA^1$, $AA^1A^2$, etc.

*FORMA BIPARTITĂ simplă* (v. cap. 5.3 şi 5.4.) se structurează la nivel de frază sau perioadă şi prezintă un contrast tonal în momentul articulaţiei (rareori şi tematic). Astfel, perioada B va afirma în debutul său fie doar funcţia dominantei tonalităţii de bază, fie o altă tonalitate (de regulă cea în care s-a încheiat A-ul, în cazul în care acesta este modulant). O formă bipartită cu prima articulaţie modulantă va descrie din punctul de vedere al planului tonal un arc. Astfel, A-ul va fi deschis tonal (modulant), iar B-ul va debuta prin prelungirea funcţiei pe care s-a încheiat A-ul sau prin contrast tonal şi va parcurge drumul înapoi la tonalitatea de bază. Privită la o altă scară, forma bipartită este alcătuită din două structuri, având funcţiile de *antecedent* şi respectiv *consecvent*. Cea mai frecventă situaţie tonală va fi următoarea (*Forma bipartită continuă)*:

| A | B |
|---|---|
| $t_0 \sim t_1$ | $t_1 \sim t_0$ |

**Condiţii tonale de formare a unei structuri B:**

| A | B |
|---|---|
| $t_0$ .....I | $V_7$.....I |
| $t_0$ .....V | $V_7$ ped.—— I |
| $t_0$ ..... ~ $t_1$ | $t_1$.....~$t_o$ |
| $t_0$..... ~ $t_1$ | $t_2$..... ~ $t_0$ |

Planul tonal este decisiv pentru structurarea formei.

Formele sunt analizate şi din punct de vedere tematic. Astfel, putem avea o formă bipartită *Monotematică* sau o formă bipartită *Bitematică.*

În epoca barocului cele mai răspândite forme erau formele *Bipartite monotematice*. Bitematismul este mai frecvent în formele complexe, care se structurează la nivel de secţiuni (părţi), respectiv în forma *Bipartită complexă (compusă sau dezvoltată).*

*FORMELE TRIPARTITE simple* (v. cap. 5.3 şi 5.4.) sunt alcătuite din 3 articulaţii, respectiv 3 perioade (sau fraze). Forma tripartită poate fi:

- simetrică (cu repriză) - **A B A**
- asimetrică (fără repriza A-ului) - **A B C**

Forma tripartită cu repriză este cea mai răspândită construcţie muzicală, care conferă echilibru şi totodată organicitate unei lucrări.

**A B A sau A B $A_V$ (A B A′)**

**$t_0$ $t_1$ $t_0$**

Gândită sub cele două aspecte - tonal şi tematic - forma tripartită cu repriză (simetrică) poate fi mono sau bitematică. Clasicismul va adopta cu preponderenţă bitematismul şi tripartitismul. Bitematismul este prezent în special în formele tripartite complexe (compuse sau dezvoltate).

### 4.3. Formele multipartite derivate

Lucrările care se divid în mai mult de trei părţi şi care sunt generate prin repetiţia uneia sau mai multor articulaţii se vor numi *forme multipartite derivate.* Acestea se obţin prin *"derivarea"* formelor simple sau complexe bi sau tripartite. Cele mai cunoscute şi mai utilizate forme multipartite derivate sunt formele alcătuite din 4 sau 5 articulaţii, la nivel de perioade sau, în cazul unor lucrări mai ample, la nivel de secţiuni. Ele poartă următoarele denumiri: *bipartită dublă (AB-AB sau AB-AB'), pentapartită (ABACA) sau tripentapartită (ABABA sau ABAB'A).*

*FORMA BIPARTITĂ DUBLĂ*

O formă binară de tipul AB, prin repetarea ambelor articulaţii va da naştere unei forme alcătuite din 4 secţiuni, numită formă bipartită dublă, care se notează:

**II: AB :II AB-AB**

Această formă mai poate fi interpretată şi ca o tripartită care în final va repeta B-ul în tonalitatea de bază. Formula grafică va fi în acest caz:

**A B A – B′**

**$t_0$ $t_1$ $t_0$ $t_0$**

Forma bipartită dublă va avea o mare răspândire în clasicism şi romantism. Acest tip de organizare structurală va fi utilizat atât pentru piese mici, autonome, cât şi pentru lucrări mai complexe, cum ar fi o parte de sonată,

de concert sau de simfonie - de regulă, partea a II-a (partea lentă). Datorită unor aspecte asemănătoare sonatei, forma bipartită dublă mai poate fi denumită: *formă de lied sonată* sau *sonată fără dezvoltare*. Acest lucru este posibil deoarece materialul tematic (A şi B) se va comporta asemenea celor 2 teme contrastante ale formei de sonată. Între structurile tematice vor exista punţi modulatorii, iar în final, B-ul va fi adus în tonalitatea de bază (asemenea temei secunde din repriza formei de sonată). Singura secţiune care lipseşte pentru a semăna în totalitate cu sonata este *dezvoltarea*.

*FORMA TRIPENTAPARTITĂ*

Utilizând aceleaşi procedee - al repetiţiei şi al reprizei - putem obţine o formă alcătuită din 5 secţiuni, pornind de la o formă ternară. Din acest motiv, ea se va numi formă *tripentapartită*:

**A II:B A:II** rezultă forma **A BA BA**

În literatura muzicală această formă va prezenta, cel mai frecvent, A-ul dublu expus la prima apariţie, ceea ce nu schimbă nici forma şi nici denumirea ei. Formula completă va fi:

**II: A :II II:B A:II** rezultă forma **AA B A B A**

*FORMA PENTAPARTITĂ (Rondo)*

Vom numi formă pentapartită acea formă care conţine 5 secţiuni, dintre care 2 diferite:

**A B A C A**

Derivată, de asemenea, din forma tripartită, această formă se bazează pe ideea de repriză şi contrast. În acest caz, contrastul survine de două ori în secţiunile B şi C iar repriza A-ului se face de trei ori, căpătând funcţia de *refren*. Acesta este tiparul formelor cu refren de tip rondo.

Notă: În cazul în care, în loc de C, se va relua B-ul în altă tonalitate sau în tonalitatea de bază, forma ABA- B´A poate fi considerată, de asemenea, *rondo*.

*BARFORM (Forma de Bar)*

Tot în categoria *formelor derivate* obţinute prin repetarea uneia dintre articulaţii, intră şi forma de Bar sau Barform. Prin repetarea identică sau variată a uneia dintre articulaţiile unei forme bipartite se obţine forma de Bar sau Contrabar. Astfel:

**II:A:II B** rezultă **AAB -forma de Bar**

**A II:B:II** rezultă **ABB - forma de Contrabar**

Aceasta este singura formă care îşi modifică denumirea ţinând seama de repetiţia imediată a unei articulaţii. Este, de fapt, o formă bipartită care repetă una dintre cele două articulaţii. Acest arhetip formal se aplică atât la nivel de frază sau perioadă, cât şi la nivel de secţiune.

**Formele multipartite derivate**

**Bipartita dublă : AB AB sau ABA-B**

**Tripentapartită : ABA BA**

**Pentapartită (tripentapartită) : ABA CA**

**BarForm : AAB**

**Gegenbarform : ABB**

La nivelul frazelor, putem spune că *forma de bar are* un *dublu antecedent şi un consecvent, iar forma de contrabar are un antecedent şi un dublu consecvent.*

**4.4. Formele complexe / compozite** (compuse sau dezvoltate)

Formele muzicale care se constituie la nivel mai mare decât perioada, respectiv la nivelul secţiunilor care, la rândul lor, incorporează micro-forme de tipul formelor simple se numesc *FORME COMPLEXE (COMPUSE).*

Formele complexe care se compun din părţi (secţiuni / microforme) puternic contrastante prin metru, tempo, tonalitate, se mai numesc şi *FORME COMPOZITE* (Ex. Scherzo / Trio / Scherzo etc.)

Formele complexe vor adopta aceleaşi arhetipuri formale ca şi cele simple şi derivate. Exemplu:

**Forma Tripartită complexă**

| | | | |
|---|---|---|---|
| **(Secţiuni)** | **A** | **B** | **A** |
| **(Perioade)** | **$aa_1$** | **$bb_1$** | **$aa_1$** |
| | **(ab)** | **(cd)** | **(ab)** |
| | **sau** | | |
| | **$aa_1a$** | **$bb_1b$** | **$aa_1a$** |
| | **(aba)** | **(cdc)** | **(aba)** |

Notă: Notarea subsecţiunilor se poate face în două moduri:

1. prin accentuarea unităţii tematice - **A ($aa_1a$) B ($bb_1b$) etc.**
2. prin accentuarea contrastului tonal - **A (aba) B (cdc) etc.**

*FORME MULTIPARTITE COMPLEXE*

Formele care prezintă mai mult de 3 părţi (ex. tripentapartite) şi se constituie la nivel de secţiuni cu subarticulaţii (micro-forme) se vor numi *MULTIPARTITE COMPLEXE DERIVATE.*

*FORME COMPUSE ŞI DEZVOLTATE*

Formele a căror părţi se descompun în secţiuni care se divid la rândul lor în subsecţiuni şi sub-subsecţiuni şi care, totodată, prezintă şi structuri dezvoltătoare se numesc *FORME COMPUSE ŞI DEZVOLTATE.*

### 4.5. Formele binare şi ternare din perspectiva continuităţii / discontinuităţii tonale

O structură tonală care are caracter deschis şi prin urmare, descrie o mişcare armonică incompletă, lăsând impresia necesităţii unei continuări, va da naştere unei forme de tip *continuu.*

Orice formă binară sau ternară, a cărei primă parte (A) este deschisă (modulantă), este de *tip continuu.*

O structură tonală care are caracter închis (cadenţă concluzivă pe tonică) şi care descrie o mişcare completă armonică fără a lăsa impresia necesităţii unei continuări imediate, va da naştere unei forme de *tip discontinuu.*

Orice formă binară sau ternară a cărei primă parte (A) este tonal închisă, va creşte prin adăugarea altor părţi (secţiuni), nu prin completare. Aceasta va fi o formă de *tip discontinuu (engl. "sectional").*

#### 4.5.1. Formele bipartite de tip continuu

*O formă bipartită continuă* va avea *o singură mişcare completă armonică,* respectiv o singură cadenţă concluzivă pe tonică la sfârşitul părţii (secţiunii) a doua (B). În raport cu această cadenţă concluzivă(e), cadenţa cu care se încheie prima parte (A) este mai slabă. Deşi poate fi o cadenţă autentică perfectă, aceasta va afirma tonica altei tonalităţi, prin urmare, la nivelul formei, va crea aşteptarea revenirii la tonica tonalităţii de bază. Cadenţa concluzivă pe tonica de bază va fi mai puternică decât cadenţa concluzivă pe altă tonalitate. Prin urmare, aceasta din urmă se va subordona - la nivelul formei - cadenţei finale pe tonica iniţială.

Având o singură mişcare completă armonică, segmentarea unei lucrări bipartite continue se va face după *design,* adică după modul cum a fost *proiectată* forma de suprafaţă - respectiv configuraţia melodico-ritmică, formule cadenţiale, scriitura.

Forma bipartită continuă (v. cap. 5.4.2. Forma de Lied bipartit) poate fi de mai multe tipuri, în funcţie de anumite particularităţi[4].

a. Forma bipartită simplă (*engl. Simple Binary Form);*

b. Forma bipartită rotunjită (*engl. Rounded Binary Form*) - cu mică repriză sau incipient ternară;

c. Forma bipartită echilibrată cu rimă (*engl. Ballanced Binary form with Rhyme*).

### 4.5.1.1. Forma bipartită simplă de tip continuu

Forma cea mai des întâlnită, în special în lucrările lui Bach şi Handel, este *forma bipartită simplă*[5] de tip continuu. Aceasta constă în două părţi (secţiuni) a căror structură tonală indică *o singură cadenţă concluzivă* pe tonică, la sfârşitul B-ului. Prima parte (secţiunea A) este deschisă tonal, modulantă la tonalitatea dominantei (V) sau a relativei majore (III), deci descrie o mişcare armonică incompletă. Partea a 2-a (secţiunea B) completează mişcarea armonică prin reîntoarcere la tonalitatea de bază şi este închisă tonal. Deşi A-ul se încheie cu o cadenţă autentică perfectă pe o altă tonalitate, această cadenţă este mai slabă decât cadenţa finală prin instabilitatea tonală pe care o produce faţă de tonica tonalităţii de bază.

Nu structura tonală este cauza divizării în 2 părţi, ci planul de suprafaţă - *design-ul*. O singură mişcare tonală se poate diviza datorită unei cadenţe concluzive pe o altă treaptă decât tonica.

*Design-ul bipartit se obţine prin diferenţa în tărie (forţă concluzivă) a cadenţelor şi prin întreruperea continuităţii ritmico-melodice.*

Întregul parcurs tonal poate fi, la nivelul suprafeţei: *monotematic* sau *bitematic*. În muzica barocă, formele bipartite erau monotematice, B-ul fiind o variaţie contrapunctică a A-ului.

**A | B (sau A′)**

**Structura tonală: I ~V V- I**

**Design: AB sau AA′ (monotematic)**

Notă: Convenţia grafică poate accentua contrastul tonal - AB, sau caracterul monotematic - AA′. Este de preferat, totuşi, formula AB pentru a nu fi confundată cu forma monopartită compusă din subsecţiuni.

---

[4] Green, D.M. a. Simple binary form; b. Rounded binary form; Ballanced binary form with musical rhyme - op. cit.

[5] Denumirea de *formă bipartită simplă,* în acest context, se referă la construcţia sa simetrică şi monotematică, nu la nivelul structural (frază sau perioadă) - n.a.

### 4.5.1.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip continuu

Ideea de *prolongaţie armonică* – sau succesiune acordică (v.3.2.1) – este folosită, uneori, pentru a prelungi o cadenţă a unei fraze înaintea cadenţei pe tonică, adică a întreruperii mişcării armonice[6]:

**I ~ V  V7  II - V - I**

Atunci când secţiunea A este modulantă, iar B-ul debutează cu o *prolongaţie armonică, exprimată printr-o frază sau o perioadă,* se crează de fapt o întârziere a rezolvării pe tonica de bază a mişcării armonice, care se va realiza odată cu reluarea parţială sau completă a A-ului. În acest caz, structura de ansamblu a lucrării se aseamănă cu forma tripartită, care conţine repriza A-ului, dar are şi caracteristicile unei forme bipartite prin faptul că B-ul, împreună cu revenirea A-ului, poate constitui o singură secţiune. Dacă B-ul ar fi fost autonom, echivalent ca dimensiuni cu A-ul, iar A-ul s-ar relua complet, atunci s-ar fi creat într-adevăr 3 secţiuni, deci forma ar fi fost *tripartită.* Din aceste considerente, această construcţie comportă o ambiguitate de interpretare, numindu-se *formă bipartită rotunjită* (rotunjirea se produce atât în momentul prolongaţiei armonice cât mai ales în acela al reprizei parţiale). Această formă mai este denumită, foarte sugestiv, *incipient ternară* sau *tripartită incipientă* (Ellis B. Kohs - *"incipient ternary" - op. cit. pag.111*).

În cazul reluării parţiale a A-ului, se mai numeşte şi *bipartită cu mică repriză.* Este de subliniat faptul că în categoria formelor bipartite rotunjite se disting următoarele cazuri:

1. condensare a B-ului (nivel de frază sau perioadă) care se completează cu reluarea parţială şi concluzivă a A-ului:

**A  B**

**II:$a_1$ $a_2$:II II:b $a_3$:II**

2. condensare a B-ului cu reluare completă (variată) a A-ului, dar cu cadenţă concluzivă pe tonica de bază:

**A  B**

**II:$a_1$ $a_2$:II II:b $a_1a_2$:II**

3. B-ul echivalent ca dimensiuni cu A-ul la care se adaugă o mică repriză (concluzivă) a A-ului:

[6] Reamintim că întreruperea mişcării armonice - indicată prin două linii paralele - se produce odată cu cadenţarea pe tonica de bază şi iniţierea altei mişcări armonice (n.a.).

A B

**II:$a_1$ $a_2$:II II:$b_1$$b_2$ $a_3$:II**

Apare un joc al proporţiilor care face dificilă decizia de a clasifica această formă ca fiind binară sau ternară. Dacă luăm în considerare proporţiile cazului 1, atunci decizia va fi în favoarea unei forme binare:

A B

**II:$a_1$ $a_2$:II II:b$a_3$:II**

Celelalte 2 situaţii sunt mai aproape de o împărţire ternară, dar disproporţionată. Unii autori consideră o formă binară doar în cazul în care reluarea A-ului este incompletă - respectiv numai cazurile 2 şi 3, numind-o *formă bipartită cu mică repriză*. Cazul 2 este interpretat ca formă tripartită (deoarece reluarea A-ului este integrală) cu B-ul concentrat. Cazul 3, de asemenea poate fi interpretat ca *formă tripartită cu repriza concentrată.*

Redăm în figura de mai jos structura tonală şi design-ul formei *bipartite rotunjite (Rounded Binary Form)*:

| | A | B | a (A′) |
|---|---|---|---|
| **Structura tonală:** | **I ~ I/V** | **V ...$V_7$** | **‖ I ⟶ V - I** |
| | $t_0$ | $t_1$ (D) $t_0$ | $t_0$ $t_0$ |

**Design: ABa sau AbA′**

Notă: I/V = treapta I din tonalitatea treptei a V-a; III/V = treapta a III-a din tonalitatea treptei a V-a; etc.
Cadenţa A-ului se încheie pe treapta I din V (adică pe tonica tonalităţii dominantei). Acest acord al tonicii tonalităţii dominantei se transformă în acord de septimă de dominantă $V_7$ al tonalităţii de bază, prelungind funcţia dominantei şi totodată pregătind repriza.

Particularitatea formei bipartite rotunjite constă în conflictul care se crează între planul de suprafaţă (melodico-ritmic) şi planul de profunzime (structura armonică).

Planul unei astfel de lucrări indică 3 faze:

1. expunere
2. digresiune tonală
3. reexpunere

Prin urmare, design-ul indică 3 segmente, asemenea formei tripartite. Dife-

renţa constă în tipul de mişcare armonică pe ansamblul lucrării. Întrucât lucrarea se raportează la o singură cadenţă concluzivă pe tonica de bază (închisă), înseamnă că structura tonală a acesteia afirmă o *singură mişcare completă armonică*. Prin urmare, forma va fi de tip bipartit continuu, dacă nu există o secţionare clară nici în design.

Reluarea A-ului va fi o chestiune de suprafaţă, care nu schimbă tipul binar al formei. Unitatea tematică a B-ului contribuie la interpretarea formei ca fiind bipartită şi nu tripartită.

Astfel: A - expunere

B - digresiune tonală şi reexpunere

**Design: AB || a sau Ab || A′**

Notă: Design-ul este asemănător cu cel al formei tripartite, diferenţa constă în interpretarea B-ului ca independent sau legat structural cu reluarea A-ului.

O formă *bipartită continuă rotunjită* are următoarele caracteristici:

- încheie partea întâi A pe o altă tonică (dominanta în tonalităţi majore sau relativa în tonalităţi minore);
- începe B-ul printr-o prelungire a dominantei (sau relativei) şi transformă acordul treptei I / V în $V_7$ din tonalitatea de bază; prin urmare, B-ul realizează o prolongaţie armonică a funcţiei dominantei (în tonalităţi majore) sau o mişcare progresivă armonică (în tonalităţi minore);
- B-ul poate fi condensat (nivel de frază) sau proporţional cu A-ul;
- B-ul este derivat tematic din A (nu prezintă contrast);
- se încheie cu reluarea parţială sau completă (variată sau identică) a A-ului, dar cu cadenţă pe tonica tonalităţii de bază.

### 4.5.1.3. Forma bipartită echilibrată cu rimă

Această formă nu poate fi decât de tip continuu, deoarece caracteristica ei este aceea de a crea o *rimă* tonală între încheierile celor două secţiuni - prima deschisă iar a doua închisă tonal. Adeseori, întreg segmentul de încheiere (aprox. 8 măsuri) al primei părţi A este identic cu segmentul de încheiere a părţii a 2-a, dar transpus în tonalitatea de bază. Prima parte (secţiune) este modulantă la tonalitatea dominantei sau relativei (V sau III). Dacă întregul fragment de încheiere a A-ului reapare în finalul B-ului transpus în tonalitatea iniţială, atunci forma se numeşte *bipartită echilibrată cu rimă*. Se numeşte *formă echilibrată* deoarece corespondenţa dintre

încheierile celor două părţi crează un echilibru, o contrabalansare. Cu alte cuvinte, încheierea celei de a 2-a părţi contrabalansează prima parte. Tot această corespondenţă crează o aşa-zisă *rimă* muzicală.

Acest tip de formă a fost utilizat în special de Scarlatti (v. Ex. 9.4). Sonatele sale sunt în esenţă forme bipartite echilibrate cu rimă. Ideea tematică secundă şi Codetta aduse în tonalitatea dominantei la sfârşitul primei părţi (secţiunea A), vor fi aduse în tonalitatea de bază la sfârşitul părţii a doua (secţiunea B) - (v. cap. 9, Sonata).

Redăm în figura de mai jos structura tonală şi design-ul *formei bipartite echilibrate (cu rimă).*

| | A | | B | |
|---|---|---|---|---|
| **Structura tonală:** | **I** | **~ I / V** | **V ⟶ I** | |
| | $t_0$ | $t_1$ | $t_0$ | $t_0$ |

**Design: A (ab) B (a'b')**

### 4.5.1.4. Alte forme de tip continuu - Monopartita

**Monopartita** este o formă de *tip continuu* deoarece conţine o singură mişcare completă armonică pe tot parcursul său, fără modulaţii definitive care să segmenteze structura de ansamblu. Nici o cadenţă nu depăşeşte ca forţă concluzivă cadenţa finală. În lucrările monopartite mai ample, mişcarea armonică poate fi reluată. Lucrarea nu prezintă nici un contrast în design care să indice segmentarea sa în mai multe părţi. Monopartita se poate structura pe subsecţiuni notate $AA^1A^2$ etc. Mişcarea armonică este în acest caz întreruptă, dublu întreruptă, etc., dar acest lucru nu afectează continuitatea lucrării, deoarece nu se constituie un B prin afirmarea altei tonalităţi.

## 4.5.2 Formele bipartite de tip discontinuu

Unele forme, aşa cum s-a arătat mai sus, pot avea o singură mişcare armonică - în consecinţă pot fi divizate numai după design. Dar sunt şi situaţii în care se manifestă două sau mai multe mişcări armonice. Atunci lucrarea va fi segmentată după aceste mişcări armonice complete. Reamintim că o mişcare completă armonică se caracterizează printr-o cadenţă concluzivă închisă pe tonica tonalităţii în care a fost iniţiată.

Mişcarea armonică dublă (adică iniţiată de două ori) crează forme de tip *discontinuu.*

| A | B |
|---|---|
| I I | I / V I |
| $t_0$ | $t_1$ $t_0$ |

Formele bipartite discontinue pot îmbrăca aceleaşi construcţii ca şi cele de tip continuu. Acestea pot fi: simple; rotunjite (rareori, doar în cazurile excepţionale în care A-ul este închis tonal); barform[7].

### 4.5.2.1. Forma bipartită simplă de tip discontinuu

Ca şi forma bipartită simplă de tip continuu (denumirea se referă la simplitatea construcţiei, nu la faptul că articulaţiile nu se pot divide ca la formele simple de lied (lied mic)), cea de tip *discontinuu* este formată din două părţi (secţiuni). Diferenţa constă în faptul că bipartita simplă de tip discontinuu manifestă *două mişcări armonice complete,* iar cea de tip continuu descrie o singură mişcare armonică. Ambele părţi sunt închise tonal (se încheie pe tonica tonalităţii de bază). În general, acest tip de formă este la nivel de secţiuni sau perioade. Forma bipartită simplă discontinuă se divide atât prin mişcarea armonică dublă, cât şi prin design. Faptul că prima parte este închisă tonal este suficient pentru a crea o formă de tip *discontinuu.* În plus, întreruperea fluxului muzical la nivelul planului de suprafaţă indică o diviziune binară. Această formă poate fi descrisă ca având 2 secţiuni sau perioade închise tonal - cu mişcări armonice complete - şi cu design diferit.

| | A | B |
|---|---|---|
| **Structura tonală:** | I - I | IV - V - I |
| | $t_0$ | $t_0$ |

**Design: A —— B**

(linia orizontală indică faptul că A-ul conţine o mişcare completă armonică)

### 4.5.2.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip discontinuu

Spre deosebire de forma bipartită rotunjită continuă, forma bipartită rotunjită discontinuă va avea în prima parte o mişcare completă armonică, adică este închisă tonal. Este o situaţie întâlnită mai rar, care nu prezintă ideea de prolongaţie armonică între cele două articulaţii, A şi B.

A doua mişcare începe direct pe dominantă (în general printr-o pedală pe dominantă) şi pregăteşte prin acordul de septimă de dominantă reluarea parţială sau completă a A-ului (v. 4.5.1.2).

---

[7] Unii autori consideră formele de bar (Barform) şi contrabar (Gegenbarform) ca fiind tripartite. În favoarea diviziunii de tip binar este faptul că repetiţia imediată a unei articulaţii nu schimbă structura de bază a formei (n.a.).

| | A | B a |
|---|---|---|
| **Structura tonală: I - I** | | **V $\underbrace{\qquad}$ $V_7$ - I** |

**Design: A — Ba sau A — bA'**

A - expunere; B - digresiune tonală şi reexpunere

### 4.5.2.3. Barform

Barform este o formă derivată dintr-o formă bipartită prin repetiţia unei articulaţii. Repetiţia (identică sau variată) nu schimbă forma, nu adaugă ci accentuează un anumit fragment muzical. Din această perspectivă, forma de bar se încadrează în formele *bipartite discontinue*, deoarece mişcarea armonică este iniţiată de două ori prin repetare. Această formă se caracterizează prin *repetiţie urmată de contrast*. Formulele posibile sunt:

$$\mathbf{A — A — B;\ A — A_v — B}$$

Acest "pattern" a fost utilizat în Evul Mediu, având corespondenţă şi în construcţia odelor greceşti. Mai târziu, apare în muzica trubadurilor din Franţa şi Germania. În limba germană, prima parte şi repetiţia acesteia se numesc *Stollen, Stollen* iar a doua parte, B-ul, *Abgesang*. Echivalenta terminologie pentru odele greceşti era: *Strofă, Antistrofă (repetiţia) şi Epodă*. Wagner a utilizat şi dezvoltat această formă în special în opera sa *Die Meistersinger von Nürnberg*. Lorenz a fundamentat o teorie prin care a încercat să demonstreze generalizarea acestei structuri în creaţia lui Wagner.

Prin repetiţia celei de a 2-a articulaţie se obţine forma de *Contrabar (Gegenbarform)*:

$$\mathbf{A — B — B \text{ sau } A — B — B_v}$$

### 4.5.3. Forma tripartită continuă - divizată doar prin design

*Forma tripartită continuă* se caracterizează prin caracterul deschis al primei articulaţii A (cadenţă pe o tonică secundară, de regulă Domnianta sau Relativa). Pe ansamblu, se produce o singură mişcare armonică amplă, cu o singură cadenţă concluzivă pe tonică la sfârşitul lucrării. Din acest motiv, se aseamănă cu *forma bipartită rotunjită*, dând naştere unor ambiguităţi de interpretare. Reperul în această situaţie îl constituie *natura materialului muzical care formează B-ul*. În forma bipartită continuă, materialul din B este derivat tematic şi ca scriitură din A. În tripartita continuă, B-ul este diferit tematic sau contrastează prin caracter, devenind partea mediană a formei. Secţiunea B este legată de A prin faptul că reprezintă o *prolongaţie armonică* a dominantei (făcând parte din aceeaşi mişcare armonică) dar se delimitează de

aceasta prin design. Reluarea A-ului este completă şi proporţională cu celelalte două articulaţii. Este o formă care se întâlneşte în lucrările pentru pian de Brahms (*Intermezzi*), Mendelssohn Bartholdy (*Cântece fără cuvinte*) sau Schubert (*Momente muzicale*).

Există mai multe posibilităţi de debut tonal al B-ului: B-ul prelungeşte tonalitatea de încheiere a A-ului dar progresează către altă tonalitate; B-ul debutează prin salt tonal (în altă tonalitate decât cea în care a cadenţat A-ul).

| | A | B | A |
|---|---|---|---|
| **Structura tonală:** | **I - I / V** | **V - $V_7$** ‖ | **I-I** |
| | **$t_0$** | **$t_1$ $t_0$** | **$t_0$** |

**Design: AB — A**

Obs. B-ul este contrastant tematic sau ca design şi caracter.

### 4.5.4. Forma tripartită de tip discontinuu

Forma tripartită discontinuă este divizată atât prin design, cât şi prin dubla mişcare armonică. Este apropiată de forma bipartită rotunjită de tip discontinuu din punct de vedere tonal şi ca design, diferenţa constând în *independenţa tematică* a B-ului şi în proporţionalitatea structurilor. În forma tripartită discontinuă, B-ul este de sine stătător, echivalent ca dimensiuni cu A-ul, prezentând, de cele mai multe ori, material tematic contrastant. Numai dacă B-ul derivă tematic din A şi numai dacă B-ul continuă în acelaşi caracter (fără diferenţieri de scriitură, metru, tempo) către reluarea A-ului se formează o singură parte B şi rezultă o formă bipartită.

| | A | B | A |
|---|---|---|---|
| **Structura tonală:** | **I-I** | **V - $V_7$** ‖ | **I - I** |

**Design: A — BA sau A — $BA_V$**

A - expunere; B - digresiune tonală; A - reexpunere identică sau variată;

Obs. B-ul este contrastant tematic şi de sine stătător.

### 4.5.5. Forma tripartită integral discontinuă

Forma tripartită integral discontinuă se caracterizează prin 3 mişcări armonice complete independente şi prin contrast în design. Toate părţile sunt închise tonal şi fiecărei părţi îi corespunde o fază a discursului muzical:

A - expunere
B - digresiune
A - reexpunere

| | A | B | $A_V$ |
|---|---|---|---|
| **Structura tonală:** | I - I | I/V - V | I -I |
| | $t_0$ | $t_1$ | $t_0$ |

**Design: A —— B —— $A_V$**

A - expunere; B - digresiune tonală A - reexpunere variată

Obs. B-ul este contrastant tematic şi tonal

### 4.5.6. Alte forme de tip discontinuu

**a.** O formă **pentapartită** (cu 5 secţiuni) poate fi discontinuă, atunci când A-ul este închis tonal. Dacă şi B-ul este închis tonal, atunci forma derivă dintr-o tripartită integral discontinuă.

**A — BA — CA**

**b.** O altă formă care conţine 5 secţiuni este şi forma **tripentapartită.** Aceasta poate fi discontinuă dacă A-ul este închis tonal:

**A — BA — BA (A II: BA :II)**

Obs. Această formă este derivată din tripartita discontinuă. Nu este, de fapt, o formă în 5 părţi, ci o tripartită cu repetiţia exactă sau variată a ultimelor două articulaţii. De aceea, în denumirea sa apare şi prefixul "tri" - **tripentapartită.**

**c.** O formă construită din 4 părţi (secţiuni) poate fi derivată dintr-o formă tripartită prin reluarea B-ului transpus în tonalitatea de bază. Discontinuitatea tonală apare dacă A-ul este închis tonal:

**A — BA —B′**

Această formă poate fi interpretată şi ca o derivaţie a formei bipartite prin reluarea celor 2 secţiuni A şi B în tonalitatea de bază. În acest caz se numeşte formă **bipartită dublă** (v. 4.3).

## 4.6. Forme binare complexe. Continuitate / Discontinuitate

Formele care nu se mai divid în subarticulaţii se numesc *forme simple (mici).* Formele care se construiesc din succesiunea a două sau mai multor forme simple (micro-forme) de sine stătătoare, formează o unitate mai mare, complexă, care le cuprinde. Acestea sunt *formele complexe, sau compozite (se utilizează şi denumirea de forme compuse)* – v. cap. 4.4.

Formele care iau naştere din alăturarea a două forme simple cu contrast tematic, tonal şi uneori de metru şi tempo se numesc *forme binare complexe*[8]. Caracterul închis tonal al fiecărei părţi precum şi contrastul tematic arată că formele binare complexe sunt de tip *discontinuu.*

Un astfel de exemplu îl constituie *aria* de operă din a doua jumătate a secolului XVIII. În comparaţie cu *aria da capo* (v. cap. 11.5.) din baroc, aria clasică va renunţa la ideea de reluare a primei părţi, ca fiind lipsită de potenţial dramatic. În schimb, va adopta *forma binară compozită* alcătuită din 2 părţi contrastante. Prima parte va fi fi în *tempo lent,* iar a doua va mări intensitatea dramatică printr-un *tempo rapid,* obţinându-se astfel o schimbare semnificativă de stare emoţională. Prima parte se va numi *cavatina,* uneori introdusă de un recitativ, iar a doua parte se va numi *cabaletta.* Această schemă *cavatina - cabaletta* devine cea mai întâlnită schemă de arie de operă inclusiv în prima jumătate a secolului XIX. Exemple celebre se găsesc în operele lui Mozart (Don Giovanni: aria Zerlinei *"Batti, batti"*) sau ale lui Verdi (*La Traviata,* recitativul şi aria Violettei din actul I *"Ah, fors'e lui"* - cavatina şi *"Sempre libera"* - cabaletta). În Don Giovanni, aria lui Leporello din actul I este un exemplu în care apare întîi *cabaletta* şi apoi partea lentă, *cavatina.*

### 4.7. Forme ternare complexe / compozite

Formele ternare sunt cele mai întâlnite structuri muzicale, fie în varianta *formei simple tripartite* fie la o scară mai mare, respectiv *formele tripartite complexe sau compozite.* Ca şi formele binare complexe, formele ternare complexe se vor forma din articularea unor microforme (*forme simple)* de sine stătătoare. *Cu alte cuvinte, articulaţiile formelor complexe presupun subarticulaţii.*

Tiparul tripartit arată prezenţa unui contrast semnificativ între primele 2 părţi: A şi B. De asemenea, acest tipar satisface aşteptarea reluării primei părţi, realizând o maximă coerenţă şi inteligibilitate (ABA).

Ideea de reluare a unei structuri apare în *Rondeau-ul* popular (Schoenberg, op.cit.). De asemenea, în Evul Mediu, textul anumitor părţi ale *missei* precum Kyrie (Kyrie eleison / Christe eleison / Kyrie eleison) sau Agnus Dei au impus acomodarea structurii muzicale pe principiul: expunere, digresiune şi reexpunere (v.cap.11.6). Totuşi, forma ternară nu va fi cea mai răspândită în Evul Mediu şi Renaştere. Înainte de sec. al XVII-lea, forma ternară era ocazională în lucrările de tip *chansson* (Green). La începutul secolului al XVII-lea, Monteverdi va folosi acest tipar în ariile din cantate şi opere. Reluarea A-ului adeseori era indicată doar prin cuvintele *da capo aria,* fără să mai fie scrisă a

[8] Termenul de "complex" desemnează o structură piramidală (ierarhizată) între articulaţii şi subarticulaţii. Termenul de "compozit" indică prezenţa a două entităţi distincte integrate într-o unitate mai mare, fără ca acestea să îşi piardă caracteristicile individuale (n.a.).

doua oară. Solistul se presupunea că va ornamenta diferit reluarea părţii întâi. Varianta instrumentală o constituiau dansurile din suitele baroce târzii (prima jumătate a sec. XVIII), precum Menuetul. Un dans, numit Menuet I va fi urmat de un al doilea dans de acelaşi tip, Menuet II (Trio), după care apare indicaţia Menuet I *da capo*. Se formează astfel o unitate superioară ternară complexă (v. cap. 6). Părţile lente din sonate, trio-uri, cvartete, concerte, simfonii, vor adopta în clasicism, pe lângă forma de lied sonată (bipartit dublu) şi *forme ternare complexe*. De asemenea, în Romantism, o serie de lucrări cu denumiri specifice (*Nocturne, Impromptu etc.*), vor fi construite pe tiparul formelor tripartite complexe. În sec. XX, părţile lente din sonate sau concerte (Prokofiev, Bartók sau Stravinski) sunt în esenţă *forme tripartite complexe*.

### 4.7.1. Tipuri de conexiuni între părţile tripartitei compozite

Din punct de vedere tonal, partea întâi (A) este închisă, iar părţile B şi reluarea A-ului, de cele mai multe ori completează o singură mişcare armonică. Secţiunea B se încheie pe V7 - acordul de septimă de dominantă al tonalităţii de bază - făcând astfel legătura cu repriza A-ului. Excepţie fac formele tripartite integral discontinue.

Între părţile A şi B ale unei forme tripartite complexe pot exista segmente de legătură, de tipul *tranziţiei,* sau *un singur acord de legătură,* care schimbă direcţia demersului tonal după cadenţa perfectă. De asemenea, se poate realiza o legătură prin *conjuncţie, adică prin eludarea cadenţei* (acordul de încheiere al primei părţi A devine primul acord din partea a doua B). Un alt procedeu este întreruperea prin pauză a cadenţei, după care urmează B-ul care rezolvă cadenţa sau începe surprinzător într-o altă tonalitate. Poate apărea şi un pasaj melodic fără acompaniament, care face trecerea mai lină între părţi. Cea mai complexă formă de legătură între părţi este *tranziţia sau puntea modulatorie,* respectiv un segment destul de mare care pregăteşte noua tonalitate (Green, op.cit.).

Între B şi reluarea A-ului poate exista o *retranziţie,* care pregăteşte revenirea tonalităţii de bază. Se pot crea şi legături mai subtile între părţi prin tehnica de *îmbinare,* adică tonica tonalităţii de bază se aude după începutul reprizei A-ului. Cu alte cuvinte, aceasta se rezolvă cu întârziere. Melodic, A-ul este reluat dar cu alt mers al basului. Se crează un conflict între structura tonală şi design, din care rezultă *îmbinarea* dintre cele două secţiuni (Green, op.cit.).

### 4.7.2. Extensii anterioare şi posterioare ale formei tripartite complexe

La începutul şi la sfârşitul formelor ternare pot apărea extensii care se diferenţiază prin dimensiunile lor şi prin relaţia tematică pe care o prezintă cu restul piesei.

*Introducerea* poate avea un număr restrâns de măsuri sau poate fi chiar o frază introductivă.

*Preludiul şi Postludiul* sunt pasaje cu acelaşi conţinut muzical care apar la începutul şi la sfârşitul unei lucrări. Acestea pot fi neutre tematic (figuraţie armonică), derivate din conţinutul lucrării sau independente.

*Coda* este un apendice cadenţial, de obicei mai scurtă decât *postludiul*. Coda poate prelungi acordul final printr-o prolongaţie armonică, printr-o pedală pe tonică sau poate întârzia rezolvarea tonicii printr-o cadenţă întreruptă. Coda este uneori doar o singură frază, alteori extinsă la câteva subsecţiuni notate cu $C^1$, $C^2$, $C^3$, etc. Tematic se pot face referiri la una sau la mai multe idei ale lucrării, sau se poate introduce chiar o idee nouă cu caracter concluziv. În general, coda crează o reconciliere între contrastele tematice ale lucrării, prin aducerea lor în tonalitatea de bază (v. cap. 9).

*Codetta* este termenul folosit în general pentru extensiile care apar la sfârşitul uneia dintre secţiuni în interiorul lucrării. *Codetta* poate să reapară şi în finalul unei lucrări tripartite.

Diferenţa dintre *coda* şi *codetta* constă în funcţia pe care acestea o au faţă de întreg. Dacă este o extensie cu caracter concluziv pentru întreaga piesă, atunci pasajul va fi o *codă*. Dacă însă pasajul este doar un apendice al ultimei părţi, atunci este o *codettă* (Green, op.cit.).

**Teme de seminar**

- ❑ Realizaţi o lucrare scrisă despre toate tipurile de forme prezentate în acest capitol. Descrieţi caracteristicile tonale şi de design ale acestor tipuri de forme.
- ❑ Comentaţi ambiguităţile structurale posibile între diferitele tipuri de forme, de exemplu între bipartita rotunjită şi tripartita simplă.
- ❑ Specificaţi diferenţa dintre formele simple şi formele complexe.
- ❑ Ce sunt formele derivate?
- ❑ Câte tipuri de forme bipartite cunoaşteţi? Dar tripartite?
- ❑ Ce înţelegeţi prin continuitate şi discontinuitate tonală?
- ❑ Identificaţi şi analizaţi toate tipurile de forme studiate la acest capitol.

***Bibilografie:***

*Douglas, M. Green: Form in tonal music - An introduction to Analysis (Holt, Reinhart and Winston, Inc. New York, 1965, 1979)*
*Ellis B. Kohs (University of Southern California): Musical Form - Studies in Analysis and Synthesis - Houghton Mifflin Company Boston 1976*

***Bibliografie muzicală:***

*Schumann: Album pentru tineret; Kinderszenen; Carnavalul op.9;*
*Chopin: Nocturne, Preludii; Valsuri; Poloneze; Mazurci.*
*Schubert: Lieduri*

# *Partea a 3-a*

# *Studiul formelor tonale omofone vocale şi instrumentale*

## Capitolul 5

## Liedul – Gen şi formă

### 5.1. Liedul ca arhetip formal. Tipologie

Formele omofone ale sistemului tonal au la bază sintaxa monodie acompaniată. Această sintaxă reprezintă o combinaţie între monodie / melodie şi armonie, făcând parte din sfera gândirii omofone. Planul melodic este dependent de planul armonic, fiind reductibil la acesta. Armonia poate fi înfăţişată în două ipostaze: acord sau figuraţie armonică. Ideile muzicale sunt exprimate, în general, la o singură voce însoţită de un acompaniament armonic, într-o desfăşurare frazeologică şi periodică. Structurile muzicale sunt de factură melodico-armonică şi conţin fraze şi perioade.

*Liedul* (în limba germană *lied* înseamnă *cântec*), are o construcţie strofică, bazată pe repetiţie, variaţie sau contrast, generând - sau adoptând - tiparele de bază ale formelor muzicale. Fiind legat de text, liedul îşi va adapta forma după construcţia strofelor. Aceste tipare se definesc prin numărul secţiunilor şi prin raportul tonal şi tematic dintre acestea.[1] Astfel, în funcţie de numărul secţiunilor şi de relaţia de identitate sau contrast dintre acestea, în principiu, orice construcţie muzicală va fi:

- Monopartită (monostrofică) – indivizibilă;
- Bipartită (bistrofică) - alcătuită din 2 secţiuni (părţi);
- Tripartită (tristrofică) - alcătuită din 3 secţiuni (părţi);
- Tetrapartită (tetrastrofică) - alcătuită din 4 secţiuni (părţi);
- Pentapartită (pentastrofică) - alcătuită din 5 secţiuni (părţi);
- Multipartită (multistrofică) - alcătuită din *"n"* secţiuni (părţi);

[1] vezi. Cap. 4 "Tipologiile formelor muzicale"

În funcţie de modul în care se divid, formele se definesc astfel:

- ❑ monolitice (o singură parte indivizibilă)
- ❑ binare (divizibile în 2 secţiuni)
- ❑ ternare (divizibile în 3 secţiuni)
- ❑ cvadruple (divizibile în 4 secţiuni)
- ❑ multiple (divizibile în *"n"* secţiuni)

Aceste categorii elementare de construcţie muzicală sunt organic asociate *"lied-ului"*. Din această perspectivă, *"forma de lied" (engl: Song Form)* devine arhetip formal de mare generalitate, aplicabil în toate genurile muzicale, atât vocale cât şi instrumentale. Astfel, unele piese instrumentale precum menuetul, rondo-ul (provenite din dansuri) sau nocturna, preludiul, etc., deşi au denumiri proprii, pot fi analizate pe tiparul *"formelor de lied"*.

Liedul va adopta toate dintre tipurile formale descrise mai sus (v. cap. 4 – *Tipologiile formelor muzicale*), cu anumite particularităţi care vor fi descrise în acest capitol. Prin urmare, liedul va avea următoarele denumiri:

- ❑ lied monopartit (monostrofic)
- ❑ lied bipartit (bistrofic)
- ❑ lied tripartit (tristrofic)
- ❑ lied tetrapartit (tetrastrofic)
- ❑ lied pentapartit / tripentapartit (pentastrofic / tripentastrofic)
- ❑ lied multipartit (multistrofic)

Notă: Referitor la construcţia strofică a liedului, aceasta desemnează, în principiu, o formă care va utiliza aceeaşi muzică pentru mai multe strofe ale poeziei care stă la baza lucrării. Termenul de *strofă* a fost extins, utilizându-se în analiza muzicală şi cu înţelesul de articulaţie sau de secţiune. De aceea, vom întâlni denumirea de formă tripartită sau formă tristrofică, bipartită sau bistrofică, etc.

## 5.2. Liedul ca gen. Scurt istoric al genului

Termenul de "Lied" are două accepţiuni:

1. Gen vocal
2. Formă

Ca gen vocal, termenul de lied nu are doar sensul de *"cântec popular"*, în accepţiunea cea mai generală, ci trimite la spaţiul germanic în care s-a

născut, respectiv la creaţia compozitorilor de origine germană clasici şi în special romantici.

Liedul a cunoscut o evoluţie care a cuprins mai multe secole de muzică, începând cu sec. al XV-lea.

Pe parcursul epocilor muzicale, s-au diferenţiat următoarele tipuri de lied:

- ❑ liedul polifonic (sec. XV-XVI)
- ❑ liedul continuu (sec. XVII-XVIII)
- ❑ liedul clasic (sec. XVIII-XIX)
- ❑ liedul romantic (sec. XIX)
- ❑ liedul polifonic modern (sec. XX)

**Liedul polifonic** reprezintă o creaţie polifonică vocală, vocal-instrumentală (sau numai instrumentală). A cunoscut o maximă înflorire în Germania în secolele XV şi XVI, în lucrările lui *Hans Leo Hassler* din Nürnberg - 60 de cântece pe texte proprii la 4 şi 8 voci. Acesta realizează o sinteză între stilul italian şi lirismul german. Ca şi chanson-ul şi madrigalul, *liedul polifonic* redă expresia versurilor, adaptând melodica simplă a cântecelor populare la cerinţele polifoniei. Un aspect important este atribuirea funcţiei de voce principală sopranului, permiţând astfel o mai mare flexibilitate acompaniamentului instrumental.

Aranjamentele pur instrumentale ale colecţiilor de lieduri polifonice au conferit autonomie acestei forme, *care îşi va păstra denumirea şi în cazul pieselor instrumentale.*

După secolul al XVI-lea, forma de lied polifonic va intra în componenţa lucrărilor mai ample vocale sau vocal-instrumentale. *Lassus* va cultiva genul *motetului* şi al *chanson-ului,* ca o expresie mai evoluată a liedului polifonic.

O răspândire deosebită a avut-o un anumit tip de lied polifonic religios, cultivat de biserica luterană, respectiv *Coralul (Hassler, Praetorius).* Liedul polifonic religios - *Coralul* - va atinge apogeul în creaţia lui Bach în sec. XVIII.

Odată cu adoptarea cu preponderenţă a scriiturii omofone de către compozitorii clasici, liedul polifonic va ceda locul *artei cântecului solo cu acompaniament.* Mai târziu, compozitori precum Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms şi Reger au reînviat coralul religios, dar dintr-o altă perspectivă.

Chiar şi sec. XX va redescoperi coralul protestant şi muzica evanghelică lutherană, dar, de astă dată, în afara spaţiului tonal şi al contrapunctului bachian, prin creaţia compozitorilor Schönberg sau Hindemith.

**Liedul continuu** este denumirea pe care o va primi genul de lied în sec. al XVII-lea şi al XVIII-lea, care va avea următoarele caracteristici: cântec cu structură strofică pentru una sau mai multe voci cu acompaniament instrumental *în bas (bas continuu),* cu scriitură simplă sau ornamentală, uneori cu caracter dansant, vădind o strânsă legătură între text şi expresia muzicală.

Compozitori precum Martin Opitz, Heinrich Albert, Andreas Hammerschmidt, Johann Rist sau Adam Krieger au realizat colecţii de lieduri şi *Arii.* Caspar Ziegler va scrie un tratat despre madrigal şi va introduce caracteristici ale madrigalului italian în genul de *lied continuu german.*

Concomitent cu evoluţia liedului continuu apare cantata italiană şi opera germană, genuri care vor acapara interesul compozitorilor. Liedul acompaniat de instrumente cu claviatură va căpăta o mare răspândire.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, Frederik cel Mare al Prusiei, mare iubitor de artă, înfiinţează *prima şcoală berlineză de compoziţie, care va promova o anumită simplitate melodică, armonică şi ritmică a liedului, precum şi un acompaniament independent, diatonic.*

Christian Gottfried Krause va publica în 1753 o colecţie de lieduri *"Oden mit Melodien"*, care marchează un nou stil în genul de lied.

O a doua şcoală berlineză (1770) va spori complexitatea scriiturii melodice, armonice şi ritmice precum şi rolul acompaniamentului. Compozitori ca Schulz, Reichardt, Zelter, vor folosi versurile unor poeţi iluştri precum Goethe.

**Liedul clasic** este marcat de creaţia de gen a lui Haydn (12 Canzonete şi 25 de Lieduri scrise la Londra), şi Mozart (40 de lieduri scrise în limba franceză, italiană şi germană, care au fie un caracter popular, fie sunt pline de dramatism). Exemple din creaţia lui Mozart: *"Ridente la calma"* în stilul canzonetei italiene, arietele în limba franceză *"Oiseaux, si tous les ans" şi "Dans un bois".* În 1758, la 29 de ani, Mozart scrie pe versurile lui Goethe prima capodoperă a liedului german, *"Das Veilchein".*

Beethoven este considerat precursorul liedului romantic şi creatorul genului de lied german în accepţiunea sa de astăzi, prin ciclul de lieduri *"Către iubita îndepărtată".*

**Liedul romantic** al sec. al XIX-lea fundamentează prioritatea expresivităţii sugerate de versuri. Lirica germană va domina genul de lied romantic prin versurile marilor poeţi precum Goethe şi Heine. Liedul romantic împrumută caracteristici ale ariilor de operă, cantatei şi oratoriului dar şi ale cântecelor populare. Instrumentul acompaniator, pianul, este folosit aproape orchestral, în sprijinul atmosferei generate de versuri.

Schubert este compozitorul romantic prin excelenţă, care crează un univers muzical propriu în genul de lied, de o esenţă unică. Schumann, Brahms, Liszt, Wolf, Wagner, Mahler, sunt compozitori care şi-au exprimat forţa creatoare printr-un mare număr de creaţii de lied, lăsând pagini de referinţă pentru acest gen muzical.

## 5.3. Liedul ca formă

Principiile de construcţie ale formelor de lied sunt similare cu cele expuse la capitolul *"Situaţii paradigmatice în construcţia formelor muzicale"*. Aceste principii sunt: repetiţia, variaţia si contrastul şi se întâlnesc atât la nivelul segmentelor (celulă, submotiv, motiv, frază, perioadă) cât şi la nivelul construcţiei formale (macrostructura).

Tipologia formelor de lied adoptă arhetipurile formale expuse la capitolul 4 *"Tipologiile formelor muzicale"*.

Astfel, în funcţie de numărul articulaţiilor sau strofelor din care sunt alcătuite, formele de lied sunt: monopartite, bipartite, tripartite, pentapartite (tripentapartite), multipartite.

Formele de lied sunt *simple,* sau *complexe,* în funcţie de nivelul structural al articulaţiilor.

### 5.3.1. Forma de lied simplu (mic)

Formele care se construiesc la nivel de frază sau perioadă şi care nu permit segmentarea în subarticulaţii, se numesc *Forme de lied simplu*. Acestea pot fi monopartite, bipartite sau tripartite.

### 5.3.2. Forma de lied complex[2] (mare)

Formele care se construiesc la nivel mai mare decât fraza sau perioada, respectiv la nivelul secţiunilor care conţin două sau mai multe perioade, se numesc forme complexe (pentru acest tip de formă se mai utilizează termenul de lied compus sau lied dezvoltat). Acestea se caracterizează prin faptul că la nivelul articulaţiilor mari conţin micro-forme (adică subarticulaţiile se constituie în forme bi sau tripartite simple). Este suficient ca o singură secţiune să cuprindă subarticulaţii pentru ca forma să fie interpretată ca lied complex. Aceste forme pot fi bipartite sau tripartite complexe.

---

[2] Lied-ul complex poate fi denumit, de asemenea, lied compus sau lied dezvoltat. În această lucrare vom adopta termenul de lied complex, ca antonim al celui de lied simplu (corespunzător termenului din limba engleză Compound Form sau Composite Form) n.a.

### 5.3.3. Forme derivate[3] de lied

Prin repetarea identică sau variată a unor articulaţii se obţin formele de lied derivate. De exemplu, prin repetarea articulaţiilor unei forme bipartite se obţine *Forma de Lied Bipartit Dublu*:

**II: AB :II  AB-AB sau ABA-B**

*Barform şi Gegenbarform* (*Forma de bar şi Contrabar*) sunt, de asemenea, forme derivate din forma bipartită, prin repetarea uneia dintre articulaţii:

**II: A: II B = AAB Barform (Forma de Bar)**

**A II: B : II = ABB Gegenbarform (Contrabar)**

Sau, prin reluarea segmentului al doilea şi al treilea dintr-o formă tripartită se obţine *Liedul Tripentapartit*

**II: ABA :II = ABABA**

*Formele derivate de lied pot fi şi complexe, în cazul în care prezintă subarticulaţii.* Acestea pot fi bipartite duble sau tripentapartite la nivel de secţiuni.

Formele de lied îşi găsesc expresia în muzica vocal-instrumentală (genul de lied), arii din opere precum şi în muzica instrumentală - partea a-II-a (partea lentă) din genul de sonată, concert sau simfonie; scene din muzica de balet (ex. Pas de deux, dansuri de caracter, etc.), piese din suite.

### 5.3.4. Forme de lied în diferite genuri muzicale

În literatura muzicală universală există lucrări care poartă diverse denumiri, precum *balade, rapsodii, impromptus, novelete, nocturne, romanţe, momente muzicale*, etc. şi care sunt, în esenţa lor structurală, forme de lied. Cele mai multe dintre acestea pot fi structurate ternar (în general lied-uri tripartite complexe cu subarticulaţii). Dar există şi construcţii mai puţin echilibrate, care sunt formele de *lied libere*. Acestea pot avea diferite construcţii: **ABCA**, sau **ABCDCBA**, etc.

Suitele de valsuri vieneze din creaţia lui Strauss (tatăl şi fiul) sunt construite astfel (Green):

Introducere lentă (anticipă temele)
Vals A (precedat de câteva măsuri introductive în tempo de vals)
Vals B
Vals C
Vals D
Vals E
Finale (sinteză din ABCDE)

[3] După unii autori, aceste forme derivate de lied (bipartit dublu sau tripentapartit) sunt denumite forme compuse (n.a.).

O formă mai echilibrată este **forma de arc: ABCBA**, formă cu o construcţie simetrică, nonretrogradabilă, C-ul fiind axa de simetrie.

## 5.4. Tipologia formelor de lied după numărul articulaţiilor

### 5.4.1. Forma de lied monopartit

Cea mai redusă formă de lied poate fi exprimată, în mod excepţional la nivelul Frazei muzicale (Ex. Cântece din folclorul copiilor sau mici piese cu caracter pedagogic). În general, primul segment de formă este perioada muzicală.

**Monopartita,** ca termen generic reprezintă acea lucrare muzicală care nu permite segmentarea ei în mai multe structuri distincte tematic sau tonal. Aceasta se desfăşoară într-o singură tonalitate, fără modulaţii definitive (planul tonal este reductibil la o prolongaţie a funcţiei tonicii, evenimentele armonice de tipul modulaţiilor fiind pasagere) şi fără contrast tematic. Monopartita este întotdeauna *monotematică* (engl. *"One part form" sau "One idea form"*).

*Preludiile* sunt, în general, lucrări monotematice şi monopartite, care nu permit segmentarea lor nici la nivelul configuraţiei melodico-armonice (design), nici la nivelul structurii tonale. Planul armonic nu prezintă modulaţii definitive şi descrie o singură mişcare armonică amplă, încheiată cu o cadenţă concluzivă în finalul lucrării.

Anumite preludii din epoca barocă se construiesc prin perpetuarea unei figuri sau a unui motiv generator cu pulsaţie ritmică constantă (v. *Bach "Clavecinul binetemperat"* – preludiile 1,2, etc.). Aceste lucrări sunt monopartite ample, care nu se pot segmenta în perioade tipice clasice, deoarece nu sunt de factură melodică (în accepţiunea clasică) ci au o informaţie muzicală preponderent armonică (înlănţuiri de figuraţii armonice). Secţionarea se poate face pe structuri, urmărind cadenţele armonice şi procesele secvenţiale.

În accepţiunea de formă monostrofică, lied-ul monopartit se constituie dintr-o singură unitate care nu conţine modulaţii definitive spre o altă tonalitate şi nici secţionări evidenţiate tematic sau ca scriitură. Cu alte cuvinte, designul lor nu permite o secţionare evidentă. Monopartita se constituie fie la nivel de frază, (grup de fraze, lanţ de fraze) fie la nivel de perioadă (dublă perioadă, grup de perioade, lanţ de perioade), având o singură cadenţă concluzivă finală la care se raportează toate cadenţele precedente.

### 5.4.2. Forma de lied bipartit

Formele de lied binare, adică formele cu două articulaţii, prezintă contrast tonal la nivelul articulaţiei dintre cele două strofe. Contrastul tematic apare doar la liedurile bipartite complexe (compozite). Liedurile simple bipartite sunt în general monotematice. B-ul este derivat tematic din A, fără a schimba caracterul acestuia.

În funcţie de modul în care se încheie prima articulaţie din punct de vedere tonal, formele bipartite pot fi încadrate în două categorii:

1. *de tip continuu* (A-ul este deschis, cu cadenţă concluzivă pe altă tonalitate decât cea de bază iar B-ul continuă mişcarea armonică până la cadenţa finală);
2. *de tip discontinuu* (A-ul este tonal închis, iar B-ul iniţiază o altă mişcare armonică încheiată pe tonică).

Se poate observa faptul că într-o formă bipartită de tip *continuu*, B-ul completează mişcarea armonică iniţiată de secţiunea A. În schimb, într-o formă bipartită *discontinuă*, B-ul se adaugă primei secţiuni prin iniţierea şi finalizarea unei alte mişcări armonice.

Pe lângă această clasificare generală, care are în vedere planul tonal, formele bipartite se clasifică şi după construcţia lor specifică. Tipologia formelor binare va evidenţia particularităţile de *design* ale acestora.

### Tipologia formelor binare

Formele de lied bipartite sunt de mai multe tipuri[4]:

*a. Liedul Bipartit Simplu* sau forma bistrofică, se constituie din 2 articulaţii, respectiv 2 perioade sau secţiuni. În epoca Barocului, bipartitele erau monotematice dar binare din punct de vedere tonal. În clasicism şi romantism, formele bipartite pot avea şi contrast tematic, adică sunt şi bitematice, mai ales în varianta formelor complexe. Termenul de lied bipartit simplu va fi utilizat şi pentru lucrările de tipul celor care alcătuiesc suitele baroce. Deşi articulaţiile acestora pot fi uneori segmentate în subsecţiuni, forma se va numi *bipartită simplă* (şi nu *complexă*) datorită construcţiei şi a planului tonal, pe de o parte, dar şi pentru a se deosebi de celelalte tipuri de forme bipartite *rotunjite sau cu rimă*.

Forma bipartită simplă poate fi continuă sau discontinuă din punct de vedere tonal. Cea mai răspândită este cea de tip continuu. Mişcarea armonică, în

[4] v. Cap. 4 „Tipologiile formelor muzicale", Green, op. cit; Kohs, op.cit. După unii autori, aceste forme derivate de lied (bipartit dublu sau tripentapartit) sunt denumite forme compuse (n.a.).

cazul formei bipartite simple continue, descrie un arc: prima strofă e instabilă tonal şi crează o deschidere, de regulă, spre tonalitatea dominantei; a 2-a strofă revine la tonalitatea de bază. Este o formă *bipartită continuă*, deoarece se desfăşoară într-o singură mişcare armonică: T-D-T, iar între A şi B este o relaţie de continuitate, A-ul fiind deschis tonal. Vom nota cu $t_0$ tonalitatea de bază şi cu $t_1$ altă tonalitate (în acest caz tonalitatea dominantei).

**Formula Liedului bipartit simplu continuu**

$$A\ \{P_1[F_1+F_2]\} + B\ \{P_2[F_3+F_4]\}$$

$$t_0 \quad \sim t_1 \quad t_1 \sim \quad t_0$$

**Formula Liedului bipartit simplu discontinuu**

$$A\ \{P_1[F_1+F_2]\} + B\ \{P_2[F_3+F_4]\}$$

$$t_0 \quad t_0 \quad t_1 \sim \quad t_0$$

*b. Liedul Bipartit Echilibrat (cu Rimă)* are aceeaşi structură tonală ca şi liedul bipartit simplu. Se deosebeşte de acesta prin faptul că segmentul de încheiere al A-ului corespunde tematic - dar diferă tonal - cu segmentul de încheiere al B-ului. Astfel, segmentul de încheiere al A-ului va fi în tonalitatea dominantei, iar cel de încheiere al B-ului va fi în tonalitatea de bază. Corespondenţa *"în oglindă"* a acestor segmente creează aşa-numita *rimă. Liedul Bipartit Echilibrat (cu Rimă)* este întotdeauna continuu. Acest tip de formă se întâlneşte în muzica barocului în suitele instrumentale, dar mai ales sunt tipice pentru *Sonatele scarlattiene* (v. cap. 9). Aşa cum se vede în formula de mai jos, această formă nu se constituie numai la nivel de perioade ci şi la nivel de secţiuni.

**Formula Liedului bipartit echilibrat (cu rimă) continuu**

$$A\ [S_1 \text{ punte } S_2] + B\ [S_3 \text{ punte } S_4 = S_2]$$

$$t_0 \quad \sim t_1 \quad t_1 \sim \quad t_{0\ (\text{rima})}$$

*c. Liedul Bipartit rotunjit (cu mică repriză)* este o formă binară care se "rotunjeşte" prin apariţia unui segment din prima strofă în finalul celei de-a doua strofe. Acest segment împrumutat din prima strofă A este de cele mai multe ori la nivel de frază (prima sau a doua frază din A dar cu cadenţă pe tonica de bază). Deoarece reluarea primei strofe este incompletă, deci insuficientă pentru a forma o formă tripartită, aceasta se va numi bipartită cu mică repriză (este o situatie intermediară între forma bipartită şi forma tripartită). Unii autori pot considera această formă ca fiind totuşi tripartită, dar cu B-ul şi repriza A-ului concentrate şi mai ales dacă B-ul este independent

tematic. Din acest motiv, forma mai poartă denumirea de *Lied incipient ternar* (Kohs).

Articulaţia dintre A şi B este de cele mai multe ori de tip continuu.

**Formula Liedului Bipartit rotunjit (cu mică repriză) continuu**

**A $\{P_1[F_1+F_2]\}$ + B $\{P_2[F_3+F_4=F_1]\}$** unde **$F_4$= mica repriză**

**$t_0$ ~ $t_1$ $t_1$ ~ $t_0$**

O altă situaţie este aceea în care B-ul este o strofă completă căreia i se adaugă în final o frază din A, dar cu cadenţă pe tonica de bază. Această formă va fi considerată fie bipartită cu mică repriză, fie tripartită cu repriza A-ului concentrată.

**A $\{P_1[F_1+F_2]\}$ + B $\{P_2[F_3+F_4+F_2\}$** unde **$F_2$= mica repriză**

**$t_0$ ~ $t_1$ $t_1$ ~ $t_0$**

*d. Liedul Bipartit Dublu* se formează prin repetarea - în general variată - a celor două articulaţii arhitectonice. Se poate constitui atât la nivel de perioade cât şi la nivel de secţiuni cu subsecţiuni. Se poate realiza şi o punte înaintea reluării precum şi o codă.

În genul vocal se întâlnesc lied-uri sau arii scrise în această formă. B-ul în reluare este adus, în general, în tonalitatea de bază.

*e. Liedul Bipartit Complex (dezvoltat)* se alcătuieşte din secţiuni contrastante tematic şi ca tempo, care au în componenţa lor perioade structurate fie bipartit fie tripartit. *Aria barocă da capo* are la bază o formă bipartită complexă, care devine tripartită complexă prin reluarea A-ului.

| **Lied Bipartit complex (dezvoltat)**[5] | |
|---|---|
| **A** (Secţiune) | **B** (Secţiune) |
| (Per.) a b | c d |
| sau | |
| (Per.) a b a | c d c |

*f. Liedul Bipartit Dublu Complex* se află la baza construcţiei formelor hibride ca lied-ul sonată sau sonata fără dezvoltare. În cazul acestor forme, cel puţin una din articulaţiile mari prezintă o microformă (bi sau tripartită simplă) la nivelul subarticulaţiilor.

[5] O alternativă grafică pe care o vom utiliza în această lucrare va fi următoarea: vom conveni ca în cazul formelor complexe de lied să notăm grafic subsecţiunile astfel: a1, a2, etc. în cadrul secţiunii A (în loc de a, b, ) şi b1, b2, etc. în cadrul secţiunii B (în loc de c, d,).

*Forma de lied-sonată* este acea formă bipartită dublă complexă care împrumută din forma de sonată bitematismul şi relaţiile tonale dintre cele două teme ale unei expoziţii. Cu alte cuvinte, secţiunile A şi B vor fi tratate asemenea celor două grupuri tematice contrastante tonal din expoziţia de sonată. Mai mult chiar, poate exista şi o punte între acestea. De asemenea, la reluare, ambele teme vor fi aduse pe aceeaşi tonică, după principiul unităţii tonale din repriza de sonată. Această formă se mai numeşte şi *Sonată fără dezvoltare*, deoarece, aşa cum se observă, nu există o secţiune corespunzătoare dezvoltării din forma de sonată. Unii autori numesc această formă *sonatină* (în altă accepţiune decât genul de sonatină). Înainte de reluarea celor două teme se realizează, în general, o retranziţie. Lucrarea se încheie, de cele mai multe ori, cu o codă. Această formă este utilizată în părţile lente ale sonatelor sau ale simfoniilor.

**Formula Liedului Bipartit dublu**

(Lied sonată sau Sonată fără dezvoltare)

**$A(a_{1\ punte}\ a_2)$ B $(b_{1\ punte}\ b_2)$ (retranziţie) $A'$ $(a_{1\ punte}\ a_2)$ B $(b_{1\ punte}\ b_{2,})$ Coda**

**$t_0$ ~ $t_1$ $t_0$ $t_0$ $t_0$**

### 5.4.3. Forma de lied tripartit

Forma de lied tripartit semnifică o alcătuire ternară, sau tristrofică. Aceasta înseamnă 3 segmente de formă:

**ABA** - 3 segmente, dintre care al treilea reprezintă o reluare a primului segment. Acest tip de formă se numeşte tripartită cu repriză, sau formă de arc *(Bogenform),* B-ul fiind axa de simetrie.

**ABC** – 3 segmente diferite (caz rar în literatura muzicală).

*Formele tripartite simple* se construiesc la nivel de frază sau de perioadă. Se numesc *tripartite continue* dacă A-ul este deschis tonal (modulant), şi *tripartite discontinue* dacă A-ul este închis tonal. Între B şi A poate fi o relaţie de continuitate (chiar de conjuncţie) sau de discontinuitate (B-ul are cadenţă concluzivă pe altă tonalitate decât tonica). Atunci când există relaţie de discontinuitate tonală la nivelul ambelor articulaţii, forma se va numi *tripartită integral discontinuă.*

Uneori segmentele nu sunt echivalente ca dimensiuni. Astfel, întâlnim următoarele situaţii:

**Forme tripartite simple**

| | | |
|---|---|---|
| **1. A** | **B** | **A** |
| **2. A** | **b (frază)** | **A (Per.)** |
| **3. A** | **b (frază)** | **a (frază)** |
| **4. A** | **B** | **a$^{v}$ (frază)** |

**Fig. 5.4.3.** Diferite scheme de forme tripartite simple

Notă: Situaţiile descrise în tabelul de mai sus (mai puţin situaţia nr. 1) comportă o anumită ambiguitate de interpretare. Astfel:

- Cazul 2 poate fi interpretat ca tripartit cu b concentrat sau bipartit cu perioada a 2-a alcatuită din 3 fraze (b a a$^{1}$).
- Cazul 3 poate fi interpretat ca tripartit cu b şi a concentrat sau bipartit cu mică repriză.
- Cazul 4 poate fi interpretat ca tripartit cu repriză concentrată sau bipartit cu mică repriză.

*Formele tripartite complexe* se construiesc la nivel de secţiuni sau părţi (microforme) care permit segmentarea în subsecţiuni.

**Forme Tripartite complexe**

| (Secţiuni) | **A** | **B** | **A** |
|---|---|---|---|
| 1. (Per.) | ab | cd | ab |
| 2. | aba | cdc | aba |
| 3. | ab | cdc | ab |

**Fig. 5.4.3.b** Scheme de forme tripartite complexe cu diferite variante de structurare a subsecţiunilor

Notă: În cazul în care subsecţiunile sunt monotematice, notarea poate sublinia acest aspect. Astfel: A ($a_1a_2$) B ($b_1b_2$) A ($a_1a_2$).

**Forma de lied tripentapartit** este derivată din forma tripartită prin repetarea ultimelor două articulaţii.

Formula: **‖ : A : ‖ ‖ : BA : ‖ = AA BABA**

În cele mai dese cazuri, prima articulaţie este repetată, ceea ce nu schimbă forma. Repetarea imediată nu afectează structura lucrării, ci doar reluarea după un contrast (repriza).

Forma cu cinci articulaţii de tipul **ABACA** se caracterizează prin apariţia a două momente contrastante, respectiv B şi C, spre deosebire de forma tripartită **ABA** care prezintă un singur moment de contrast (B). Se va numi formă pentapartită sau tripentapartită, fiind în acelaşi timp schema formei de *rondo mic*.

Forma de lied *tripentapartit complex sau dezvoltat* prezintă microforme subordonate articulaţiilor principale.

### 5.5. Exemple de analiză: Forma de lied simplu şi derivat

- ❑ Forma bipartită simplă (v. ex. 3.4.1.)
- ❑ Forma bipartită echilibrată cu rimă (v. ex.9.4; cap. 9.4. şi schemele 9.4.a şi 9.4.b. - schema sonatei scarlattiene)
- ❑ **Schumann, Album pentru tineret (Jugend Album) nr. 1-6**
  (v. Exemple muzicale 5.5.1 - 5.5.6)

**5.5.1.** *Nr. 1 "Melodie" - Formă bipartită rotunjită (cu mică repriză) continuă* (*engl. Continuous Rounded binary form*). Secţiunea A nu conţine două fraze complementare cadenţial pentru a forma o perioadă, ci 2 fraze modulante (sau perioade concentrate de 4 măsuri) repetate identic. Repetiţia imediată nu formează un nivel structural superior. Secţiunea B formează o perioadă dintr-o frază proprie (fraza 3) şi o frază "împrumutată" din secţiunea A. Cu alte cuvinte, B-ul se rotunjeşte cu o frază din A (mică repriză).

Ideea de *repetare* se concretizează la nivele diferite: A - repetare la nivel de frază; B - repetare la nivel de perioadă.

**‖: A :‖ ‖ : B :‖ = AA BB**

**(f1=f2) (f3+f1′)**

Obs. Lucrarea poate fi interpretată şi ternar, la nivel de frază. Prin repetiţie rezultă o formă tripentapartită la nivel de frază sau perioadă concentrată de 4 măsuri, cu A-ul repetat: AA BA BA. Dar, întrucât B-ul nu este suficient de contrastant (derivă din mersul descendent al motivului iniţial) pentru a fi independent tematic şi structural, îl vom interpreta ca formând o singură structură împreună cu reluarea A-ului. Altfel spus, digresiunea tonală şi revenirea tonală se realizează într-o singură structură. Această observaţie este valabilă şi pentru celelalte piese din acest album interpretate ca forme *bipartite rotunjite (cu mică repriză) sau forme incipient ternare.*

**Alternative grafice şi analitice: Schumann,**
***Album pentru tineret nr. 1- "Melodie"***

**a)** Structurarea formei la nivel de perioadă:

| | | | |
|---|---|---|---|
| | **‖ : A : ‖** | **‖ : B : ‖** | **= AA BB (4+4)+(8+8)** |
| **Plan structural** | **‖ : Per. $_{\text{concentrată}}$ : ‖** | **‖ : Per. : ‖** | |
| | **$f_1 = f_2$** | **$f_3$ $f_1'$** | |
| **Plan tonal** | **I I / V** | **$V_7$ ——— I** | |
| | | **Do ~ Sol Do** | |

**b)** Structurarea formei la nivel de frază:

| | | | |
|---|---|---|---|
| **‖ : A : ‖** | **‖ : B A : ‖** | **= AA BA BA (4+4)+(4+4)+(4+4)** |
| **$f_1 = f_2$** | **‖ : $f_3$ $f_1'$ : ‖** | |

Forma de ansamblu poate fi interpretată ca fiind *tripentapartită la nivel de frază, provenind dintr-o tripartită simplă.*

**5.5.2.** *Nr. 2 "Marş soldăţesc" - Formă bipartită rotunjită continuă (engl. Rounded binary form).*

| | | |
|---|---|---|
| **‖ : A : ‖** | **‖ : B : ‖** | **= AA BB (8+8)+(8+8)** |
| **$P_1 = P_2$** | **‖ : $P_3$ : ‖** | |
| **‖ : ($f_1$+$f_2$): ‖** | **‖ :($f_3$+$f_1'$): ‖** | |

**5.5.3.** *Nr. 3 "Fredonând" - Formă tripartită simplă integral discontinuă*

**A (Per.$_1$) Do; B (Per.$_2$) Sol; A (Per.$_1$) Do**
**ABA (8+8+8)**

**5.5.4.** *Nr. 4 "Coral" - Formă Monopartită – Grup de Perioade (Sol major)*

**‖ : A : ‖ A' ($a_1$ + $a_2$ ) Dublă Perioadă; (8+8+16) sau**

*Formă bipartită: A-ul Perioadă repetată; B-ul dublă perioadă.*

*Obs. Întrucât nu există contrast tonal la articulaţia dintre perioade şi nici contrast tematic, considerăm că lucrarea ar trebui interpretată ca fiind monopartită.*

**5.5.5.** *Nr. 5 Piesă mică - Formă bipartită rotunjită (cu mică repriză).* Prin repetarea B-ului rezultă forma contrabar ABB:

**A ($f_1$+$f_2$) ‖ : B : ‖ ($f_3$+$f_4$/$f_2$) = ABB (8+8+8)**

**5.5.6.** *Nr. 6 Sărmanul orfan - Formă bipartită rotunjită cu repriza integrală a A-ului.* Prin repetiţie rezultă forma contrabar:

**A ($f_1$+$f_2$) ‖ : B($f_3$) + A ($f_1$+$f_2$) : ‖ = ABB**

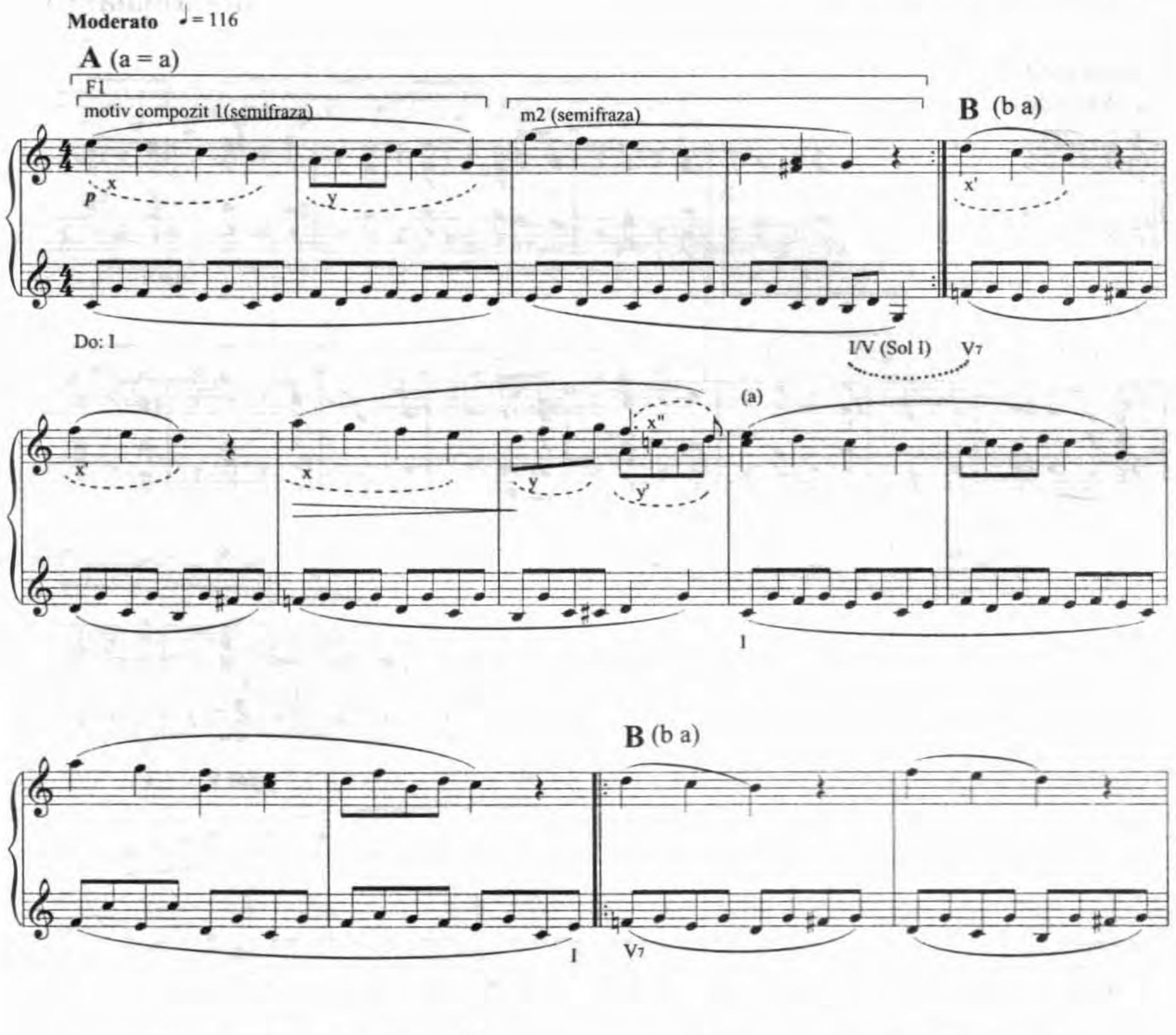
*Formă tripartită neproporţională cu B-ul concentrat la nivel de frază.* Prin repetare rezultă o formă tripentapartită AbAbA:

**A ($f_1$+$f_2$) ‖ : b($f_3$) + A ($f_1$+$f_2$) : ‖ = AbAbA**

**Ex. 5.5.1. Schumann: Nr.1 "Melodie" din Album pentru tineret (Jugend Album)**

Varianta 1: Formă de lied bipartit rotunjit continuu
(cu mică repriză sau formă incipient ternară)
Design: II: A:II II:B(a) :II
Varianta 2: Formă de lied tripartit la nivel de frază
Design: II:A:II II:BA :II
Prin repetiţie rezultă formă tripentapartită: II:A:IIBA-BA

Structură tonală: I V I



**Ex. 5.5.2. Schumann: Nr.1 "Sodaten Marsch" din Album pentru tineret (Jugend Album)**

Varianta 1: Formă de lied bipartit rotunjit continuu (cu mică repriză sau formă incipient ternară)

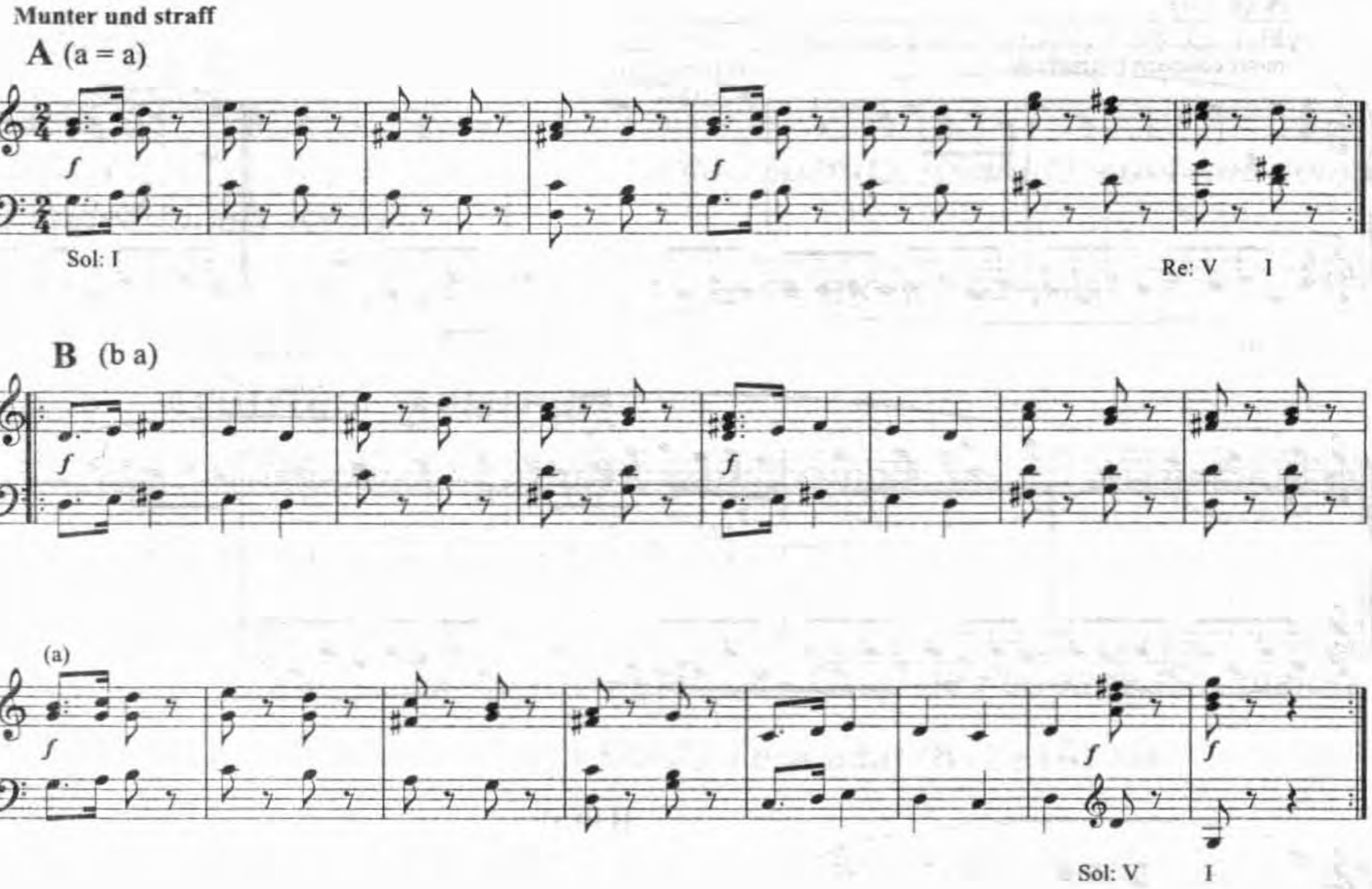
Design: A II: B(a) :II

Varianta 2: Formă de lied tripartit la nivel de frază (8 măs.)

Design: II: A:II II:BA :II

Prin repetiţii rezultă forma tripentapartită: AA-BA-BA

Structură tonală: I V I



**Ex. 5.5.3. Schumann: Nr.3 "Trällerliedchen" din Album pentru tineret (Jugend Album)**

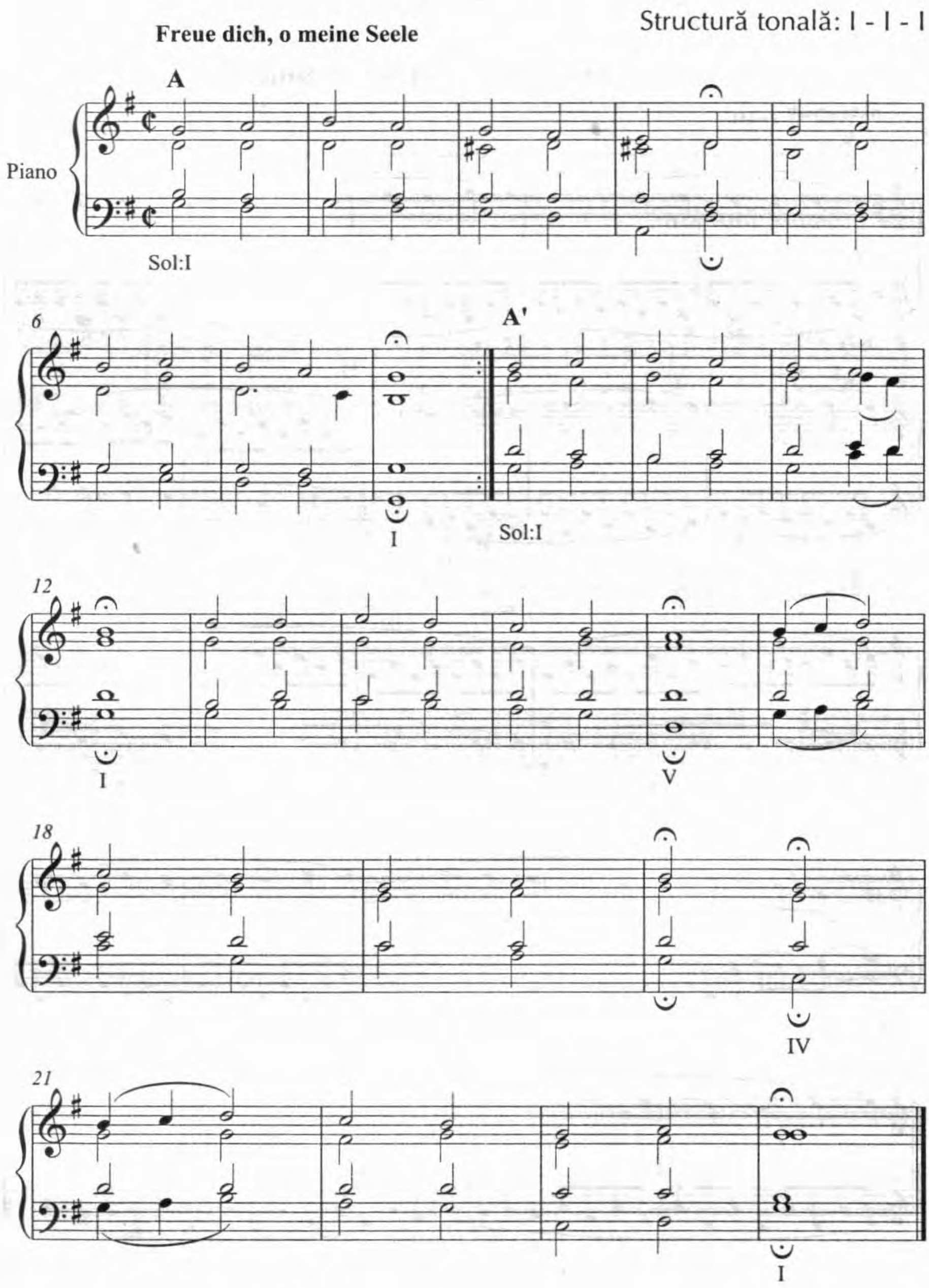
Formă de lied tripartit integral discontinuu

Design: A - B - A

Structură tonală: I - I/V - I

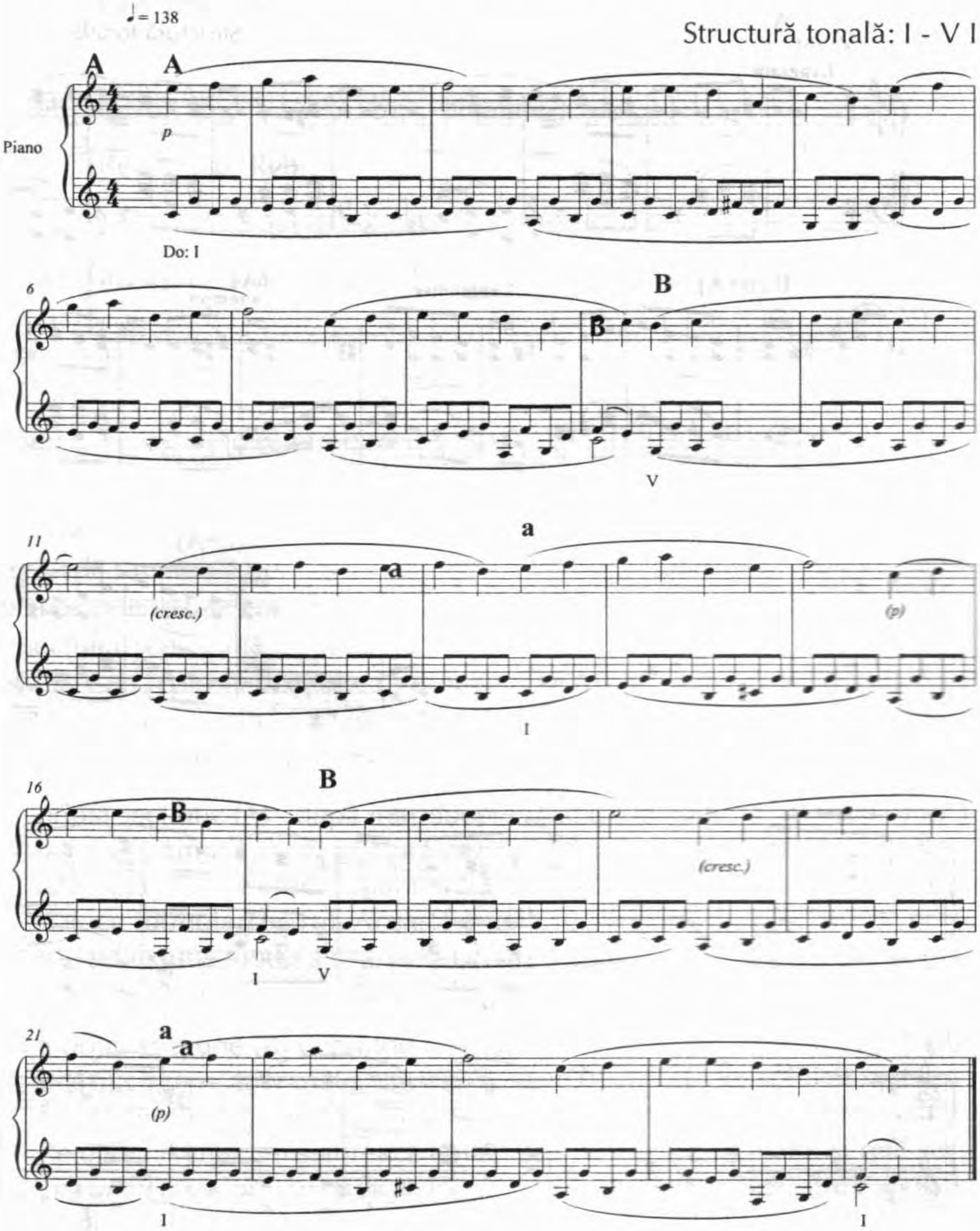
**Ex. 5.5.4. Schumann: Nr.4 "Ein Choral"**
**din Album pentru tineret (Jugend Album)**
Forma de lied monopartit: Grup de perioade
Design: A - A - A' (A=Perioadă; A' = dublă perioadă)

Structură tonală: I - I - I



**Ex. 5.5.5. Schumann : Nr.5. "Stückchen" din Album pentru tineret (Jugend Album)**
**Varianta 1: Forma de lied bipartit rotunjit discontinuu (cu mică repriză sau formă incipient ternară)**
Design: A - II: Ba :II
Prin repetitie rezultă forma Contrabar ABB
Varianta 2: Forma tripartită (neproporţională)
A-ba

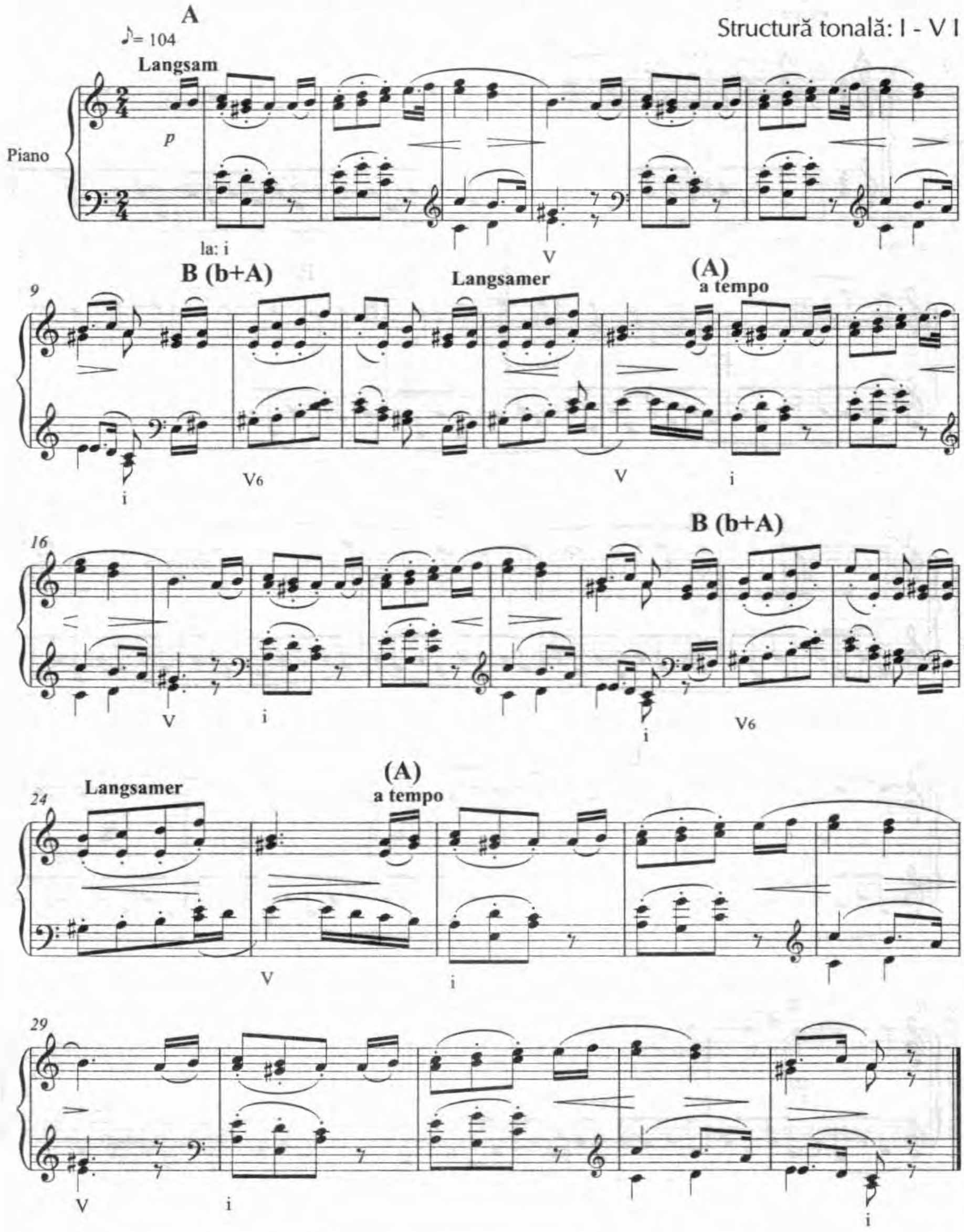
Structură tonală: I - V I



**Ex. 5.5.6. Schumann: Nr. 6 "Armes Waisenkind"**
**din Album pentru tineret (Jugend Album)**

Varianta 1: Formă de lied bipartit rotunjit discontinuu cu repriză integrală a A-ului
Design: A - II:B:II
Obs: B-ul nu este contrastant tematic şi formează împreună cu reluarea A-ului
o perioadă asimetrică de 3 fraze) Prin repetiţie rezultă forma Contrabar: ABB
Design: A - bA - bA
Varianta 2: Formă tripartită neproporţională (A - nivel de Perioadă; B la nivel de frază)
Prin repetiţie rezultă forma: tripentapartită neproporţională: A - bA - bA

Structură tonală: I - V I



## 5.6. Exemple de Forme de Lied complex şi derivat

### 5.6.1. Chopin: Valsuri

#### 5.6.1.1. *Nr. 2 Valse brillante op.34 nr.1*

**Lied tripartit complex**

*Introducere (16 măsuri)*

**A** Lab { ‖ : $a_1$ $a_2$ : ‖ ($a_3$ $a_{3var.}$ ) - structură dezvoltătoare
Lab V-I Reb / Lab

**B** Reb { $b_1$, $b_1$, $b_2$, $b_1$ – $b_3$, $b_{3var.}$ (tematic= $a_3$ $a_{3var.}$)
Reb sib Reb

**A** Lab { $a_1$, $a_2$, $a_{2var.}$ $a_3$, $a_{3var.}$
Lab _____

**Coda** $c_1$, $c_2$, $c_3$ (din introducere), $c_4$.

Se observă că această lucrare reprezintă un şir de "micro-valsuri" la nivel de perioadă sau dublă perioadă, respectiv (8+8) sau (16+16), dar există anumite suprafeţe tonale care permit gruparea acestora în 3 mari secţiuni. Aceste 3 secţiuni reprezintă 3 "mici piese" în tonalităţi autonome, respectiv Lab major, Reb major şi revenirea la tonalitatea iniţială, Lab major. Acest plan tonal este tipic pentru o construcţie tripartită. Subsecţiunile marilor articulaţii pot fi şi ele structurate astfel:

- prima secţiune (A) - după introducere - cuprinde o formă bipartită simplă ($a_1$ şi $a_2$), urmată de o structură dezvoltătoare a motivului introductiv notată cu $a_3$ (proces secvenţial derivat tematic din introducere, repetat variat, cu formula 16+16). Această a treia subsecţiune $a_3$, deşi începe printr-o inflexiune modulatorie la Reb major, se încheie printr-o cadenţă bine afirmată pe tonica tonalităţii de bază, Lab;
- a doua secţiune (B) cuprinde o structură tripartită: $b_1$ (16+16), $b_2$ (8+8), $b_1$(16) cu repetări variate, urmată de aceeaşi structură dezvoltătoare provenită din introducere ($a_3$), dar adusă în tonalitatea B-ului (Reb major). Reluarea A-ului reinstaurează tonalitatea de bază, Lab major şi reia succesiunea temelor. Lucrarea se încheie cu o codă dinamică, structurată în 4 subsecţiuni.

Faţă de planul tonal general al lucrării, există un plan tematic care nu corespunde celui tonal. Astfel, din punct de vedere tematic, pe o desfăşurare orizontală, lucrarea se structurează astfel:

Introducere - Tema introducerii notată cu "I" (prelucrarea temei introducerii în cadrul valsului va fi notată cu "c")

A [ a, b, c, $c_v$]

B [d, d, e, d, c, $c_v$]

A [a, b, c, $c_v$]

Coda

**5.6.1.2.** *Nr. 11 Valse op. 70 nr. 1 (op. Posth.)*

**Lied tripartit complex cu repriză concentrată**

**A** ($a_1$, $a_1$, $a_2$, $a_2$)

Solb Reb

**B** ($b_1$, $b_1$, $b_2$, $b_1$, $b_2$, $b_1$)

Solb mib/Reb, Solb mib/Reb Solb

**A'** ($a_1$, $a_{1var}$)

Solb

**5.6.2. Chopin - Nocturne**

**5.6.2.1.** *Nr. 2 Nocturna nr. 2 op. 9*

**Lied tripentapartit**

A ($a_1$, $a_v$) B ($b_1$) A' ($a_{1v}$) B' ($b_{1v}$) A'' ($a_v$) CODA ($c_1$, $c_{1v}$, $c_2$)

Mib Sib Mib Sib Mib Mib ——————————I

**5.6.2.2.** *Nr. 1 Nocturna nr 19 op. 72 (oeuvre posthume)*

**Lied bipartit dublu (lied sonată)**

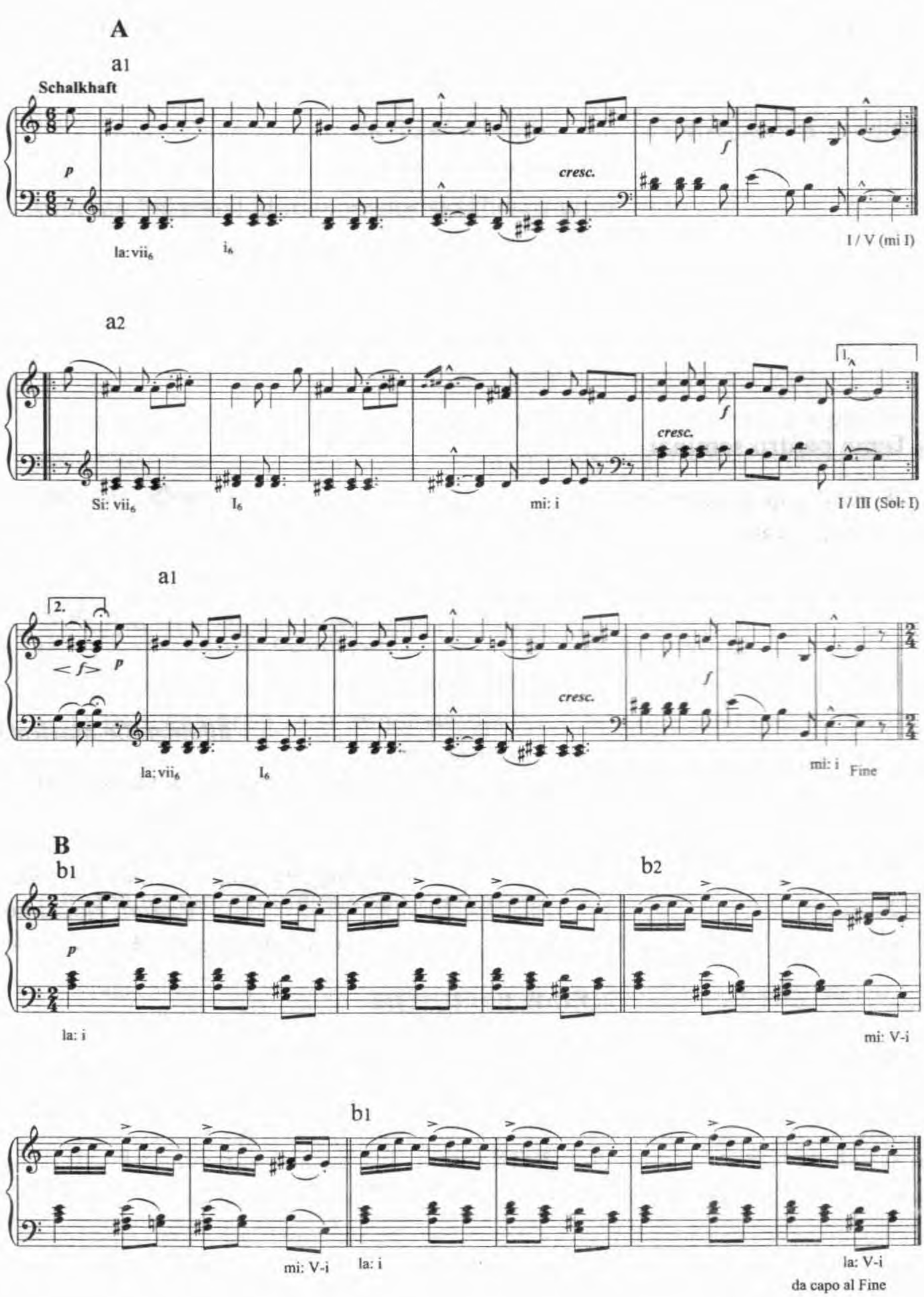
A ($a_1$, $a_{1v+punte}$) B ($b_1$) A' ($a_{1v}$, $a_{1v}$) B' ($b_{1v+extensie}$)

mi Si mi Mi

**Ex. 5.6.3. Schumann: Nr. 11 "Sicilianisch"**

Formă tripartită complexă

Design: A ($a_1$ $a_2$ $a_1$) B ($b_1$ $b_2$ $b_1$) A ($a_1$ $a_2$ $a_1$)



### 5.6.3. Schumann: Album pentru tineret

*"Siciliana" (Nr. 11)*

**Lied tripartit complex, cu repriză identică:**

**A** ($a_1$, $a_2$, $a_1$)

la ~mi

**B** ($b_1$, $b_2$, $b_1$)

la

**A** ($a_1$, $a_2$, $a_1$)

la~mi

**Teme pentru seminar**

- ❑ Realizaţi scheme însoţite de planurile tonale ale mai multor lucrări din bibliografia indicată mai jos. Comentarii analitice.

***Bibliografie muzicală:***

*Schumann: Album pentru tineret;*
*Kinderszenen; Carnavalul;*
*Schubert (Lieder);*
*Chopin (Preludii, Mazurci, Poloneze,*
*Valsuri, Nocturne);*
*Ceaikovski (Suita Anotimpurile).*

# Capitolul 6

# Menuet / Scherzo

Dintre aplicaţiile formei de lied tripartit complex (compozit) se disting Menuetul şi Scherzo-ul clasic. *Forma tripartită complexă* reprezintă tiparul structural şi tonal al menuetelor şi scherzo-urilor intrate în componenţa genului de sonată sau de simfonie. Menuetul şi Scherzo-ul clasic sunt totodată forme tripartite *compozite,* datorită contrastului tematic şi tonal (de mod) adus în *Trio,* respectiv în secţiunea mediană.

**6.1. MENUETUL** este la origine un dans popular francez care a pătruns în sec. XVI-XVII în muzica instrumentală. Menuetul provine ca denumire din cuvântul francez *"menu"* care înseamnă delicat.

Suita instrumentală barocă introduce acest dans alături de celelalte piese provenite la rândul lor din dansuri cu origini diferite (v. Bach: *Suite franceze, Suite engleze, etc.*). Menuetul din suita barocă este un dans cu metru ternar şi tempo moderat, formă bipartită sau uneori tripartită simplă, monotematică. În anumite suite baroce apar două Menuete: Menuet I şi Menuet II. În suita franceză nr. 3 în si minor de Bach, Menuetul este urmat de Trio - de fapt, Menuetul II. Trio-ul diferă ca tempo, este modulant (iv, III) dar se încheie în tonalitatea de bază. La sfârşit apare indicaţia: Menuet da capo. Această situaţie a condus la o unitate formală superioară, care incorporează trei forme simple, bi sau tripartite (în baroc, de regulă bipartite). Se crează astfel o formă ternară complexă, sau *compozită.*

**MENUETUL BAROC**

| Menuet I (A) | | Menuet II /Trio (B) | | Menuet da capo (A) | |
|---|---|---|---|---|---|
| $\|\|: a_1 :\|\|$ | $\|\|: a_2 :\|\|$ | $\|\|: b_1 :\|\|$ | $\|\|: b_2 :\|\|$ | $a_1$ | $a_2$ |
| $t_0$[1] | $t_1 - t_0$ | $t_0 \sim$ (iv, III) (omonimă) | $t_1 - t_0$ | $t_0$ | $t_1$-$t_0$ |

[1] Convenţii grafice: $t_0$ = tonalitatea de bază; $t_1$ = prima tonalitate diferită de tonalitatea de bază; etc;

Al doilea menuet avea fie caracterul unui *double*, adică era apropiat tematic de primul, fie era contrastant tematic. În suitele orchestrale ale barocului, Menuetul I era interpretat de ansamblul intrumental, Menuetul II de soliști (de obicei 3 soliști, de unde provine denumirea de Trio), iar reluarea Menuetului I de ansamblul instrumental. Contrastul produs de alternanța *ansamblu/ soliști*, va fi cu timpul accentuat printr-o mai mare individualitate a Trio-ului din punct de vedere tematic, tonal (schimbarea modului) și ca scriitură.

**Menuetul clasic** va prelua această construcție ternară complexă și va înlocui Menuetul II cu Trio:

**MENUETUL CLASIC**

| **Menuet (A)** | **Trio (B)** | **Menuet da capo (A)** |
|---|---|---|
| **‖: $a_1$ :‖ ‖: $a_2$ $a_1$ :‖** | **‖: $b_1$ :‖ ‖: $b_2$ $b_1$ :‖** | **$a_1$ $a_2$ $a_1$** |
| **$t_0$ $t_1$ $t_0$** | **$t_2$ $t_3$ $t_2$** | **$t_0$ $t_1$ $t_0$** |
| | (omonimă, IV sau VI) | |

Reluarea **Menuetului** se va face fără repetiții.

**Trio-ul** va fi de cele mai multe ori adus în *tonalitatea omonimei (posibil și la tonalitatea subdominantei sau relativei).* Preferința pentru tonalitatea omonimei (Maggiore sau Minore) se explică prin faptul că Trio-ul este, de fapt, Menuetul II din suita barocă, condiționat de principiul unității tonale, singurul contrast posibil fiind acela de *mod.*

Pentru accentuarea schimbării modului, Trio-ul mai este denumit *Maggiore* sau *Minore,* după caz.

**6.2. SCHERZO-**ul are, de asemenea, o formă ternară complexă, cu același tipar de construcție ca și Menuetul. Se deosebește de acesta prin caracter, conferit de un tempo mai vioi și uneori de o altă măsură decât 3/4. Scherzo-ul este o piesă de caracter. Denumirea provine din limba italiană: scherzo - glumă (în sec. XVI era cunoscut ca piesă vocală).

Beethoven va înlocui Menuetul din partea a III - a de sonată sau simfonie cu Scherzo.

**SCHERZO**

| Scherzo (A) | Trio (B) | Scherzo da capo (A) |
|---|---|---|
| $\|\|: a_1 :\|\|$ $\|\|: a_2\ a_1 :\|\|$ | $\|\|: b_1 :\|\|$ $\|\|: b_2\ b_1 :\|\|$ | $a_1\ a_2\ a_1$ |
| $t_0$ $t_1\ t_0$ | $t_2$ $t_3\ t_2$ | $t_0\ t_1\ t_0$ |
| (omonimă, IV sau VI) | | |

### 6.2.1. Scherzo-ul cu două Trio-uri

În scopul de a-i amplifica dimensiunile, Beethoven va prelungi forma obişnuită a scherzo-ului prin reluarea trio-ului şi a scherzo-ului, rezultând o formă tripentapartită:

**Scherzo (A) - Trio (B) - Scherzo (A) - Trio (B) - Scherzo (A)**

**Forma de ansamblu: A || : BA : ||**

Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann au introdus un al doilea Scherzo (în simfonii şi în muzica de cameră), rezultând o formă pentapartită:

**Scherzo A – Trio I B – Scherzo A – Trio II C - Scherzo A**

**Forma de ansamblu: ABACA** (asemănătoare rondo-ului mic)

### 6.2.2. Scherzo - Sonată

Scherzo-ul Sonată combină caracteristici din ambele forme la care se referă:

- în scherzo-ul propriu-zis (A) se prezintă două teme diferite, legate sau nu de punte, care pot fi asimilate cu Tema I şi Tema II din forma de Sonată:
- Trio-ul este o dezvoltare, adică o prelucrare (travaliu tematic) a materialului expus în secţiunea A.
- reluarea Scherzo-ului se face pe principiul unităţii tonale din forma de Sonată (adică ambele teme sunt expuse în tonalitatea de bază).

**Schema de Scherzo - Sonată**

| SCHERZO | TRIO | SCHERZO |
|---|---|---|
| A $a_1 :\|\|a_2$ $(a_1) :\|\|$ | B (dezvoltare) | A $a_1 :\|\|a_2$ $a_1 :\|\|$ |
| $t_0$ $t_1$ $(t_0)$ | $t_2$ | $t_0$ $t_0$ $t_0$ |

## 6.3. Exemple de analiză

### 6.3.1. Menuet din Sonata op. 2 nr. 1 de Beethoven (partea a III-a)

**Forma generală: Lied complex tripartit (compozit)**

**MENUET**

**A (II:$a_1$:II II: $a_2$ $a_1$ :II )**

**(micro-formă = lied tripentapartit monotematic)**

**II:$a_1$:II Prop.1** (fa ~ Lab)
- **F1 ($m_1$+$m_2$)** / Model;
- **F2 ($m_1$+$m_2$+$m_3$)** / Secvenţă amplificată;
- **F3 ($m_1$+$m_2$)** frază concluzivă;

**II:$a_2$ Prop.2** (Lab~sib~faV)
- **F1** Model polifonic / Secvenţă (polifonie de omofonii);
- **F2** cadenţa amplificată (6 măs.);
- **F3** tranziţie;

**$a_{1v}$:II Prop.3** (fa)
- **F1** (6 măs.) răsturnare de planuri; contratemă; proces secvenţial;
- **F2** (6 măs.) frază concluzivă;

**TRIO**

**B ( II:$b_1$:II II:$b_2$, $b_1$:II )**

**(micro-formă = lied tripentapartit monotematic)**

**II:$b_1$:II Per.1** (Fa~Do)
- **F1** contrapunct ranversabil la 2 voci;
- **F2** răsturnare de planuri, adăugarea unei voci, frază amplificată cu un motiv cadenţial;

**II:$b_2$ Prop. 2** (Do - DoV7)
- **F1** (4 măs.)
- **F2** (6 măs.) proces secvenţial, amplificarea numărului de voci;
- **F3** (5 măs.) cadenţă, scriitură acordică, coral;

**$b_1$:II Prop.1** (Fa~Do)
- **F1** contrapunct ranversabil la 2 voci;
- **F2** răsturnare de planuri, adăugarea unei voci, frază amplificată cu un motiv cadenţial (6 măs.).

**MENUET da capo**

**A**

**(micro-formă = lied tripartit monotematic reluare fără repetiţii)**

### 6.3.2. SCHERZO din Sonata op. 2 nr. 2 de Beethoven în La major (partea a III-a)

**Forma generală: Lied complex tripartit (compozit)**

**SCHERZO**

**A**

**(micro-formă = lied tripentapartit monotematic)**

**II:$a_1$:II** **Prop.1** La
- **F1** ($m_1$+$m_2$) / Model
- **F2** ($m_1$+$m_2$) / Secvenţă

**II:$a_2$ :II** **Prop.2** fa#/ sol# ~ La$V_7$
- **F1** Model (4 măs.)+Secvenţă redusă (2măs)+motiv cadenţial = frază dezvoltătoare în lanţ (6 măs.)
- **F2** idee episodică (4 măs.) cu rol concluziv
- **F3** tranziţie, mică dezvoltare a motivului 1 - model polifonic/ secvenţă 1/ secvenţă 2 (cadenţă)

**II:$a_{1v}$:II** **Prop. 3** La
- **F1** (4 măs.) Model
- **F2** (4 măs.) Secvenţă
- **F3** (4 măs.) Cadenţă

**TRIO**

**B**

**(micro-formă = lied tripentapartit monotematic)**

**II:$b_1$:II** **Prop.1** la~mi
- **(Frază cu dublă ext.) F1** ( 8 măs.) $m_1$ = $m_2$; $m_3$+$m_4$

**II:$b_2$** **Prop. 2** Do~re~la$V_7$
- **(Frază cu dublă extensiune) F2** (8 măs.)

**$b_1$:II** **Prop.1** la
- **(Frază cu dublă extensiune) F1** (8 măs.)

**SCHERZO da capo**

**A**

**(micro-formă = lied tripartit monotematic, reluare fără repetiţii)**

**Teme de seminar:**

- ❑ Arătaţi originea şi evoluţia Menuetului.
- ❑ Imaginaţi planul tonal al unui Menuet în tonalitatea Re major, La b major, etc. Alcătuiţi schema formei.
- ❑ Asemănări şi deosebiri între Scherzo şi Menuet.
- ❑ Definiţi alte tipuri de Scherzo.
- ❑ Imaginaţi schema formei şi planul tonal pentru un Scherzo cu 2 Trio-uri.
- ❑ Analizaţi Menuete din Suite franceze şi engleze de Bach sau Suite de Handel. Comparaţi cu Menuetul din Sonata op. 2 nr. 1 de Beethoven.
- ❑ Analizaţi diferite Scherzo-uri din Sonatele de Mozart şi Beethoven. Realizaţi schemele arătând planul tonal şi structural.

***Bibliografie muzicală:***

*Beethoven: Sonate*

*Mozart: Sonate*

*Haydn: Sonate*

## Capitolul 7

# Rondo-ul

*Rondo-ul este un gen şi totodată o formă muzicală de tipul formelor cu refren, de factură omofonă (monodie acompaniată).*

*Originea* acestei forme este dansul popular francez *"rondeau"* (sec. XIII-XIV) care se dansa în cerc. Totodată, existau cântece franceze şi italiene polifonice care alternau un *cuplet* cântat de solişti cu *ritornello* (refren cântat de ansamblu) şi care purtau numele de *"rondeau"* sau *"rondo"*. În epoca barocă, rondo-ul va deveni unul dintre dansurile instrumentale de provenienţă populară incluse în alcătuirea suitelor. Structura acestuia poate fi gândită ca o extindere a ideii de revenire tonală şi tematică din forma tripartită cu repriză ABA. În cazul rondo-ului, contrastul şi revenirea se produc de mai multe ori: A BA CA DA, etc.

*O formă care are o "constantă şi o variabilă" reprezintă una dintre paradigmele gândirii muzicale universale, care răspunde unei necesităţi a percepţiei muzicale, în general.*

**7.1. Elementele structurale ale Rondo-ului.** Rondo-ul se caracterizează prin alternanţa dintre 2 tipuri de structuri:

**1. Refren (structură repetabilă)**

**2. Cuplet (structură variabilă)**

*Refrenul* este o structură bine individualizată tematic şi delimitată printr-o cadenţă. Acesta are o formă proprie, (bipartită, bipartită cu mică repriză, tripartită la nivel de frază sau perioadă, etc.), afirmă tonalitatea de bază şi se repetă quasi-identic pe parcursul lucrării. Refrenul, la fiecare apariţie, poate fi complet sau incomplet, variat ornamental şi uneori chiar adus în altă tonalitate (asemenea falsei reprize). Refrenul se găseşte întotdeauna la începutul rondo-ului şi se va repeta pe parcursul lucrării de cel puţin 2 ori. Prin faptul că se repetă de "n" ori, refrenul are un caracter *repetabil şi constant* tonal şi tematic.

Caracterul refrenului este în general "luminos" (Beethoven: *Concertul nr.5 pentru pian,* partea a III-a), alteori "elegant" (Beethoven *Sonata op. 90* pentru pian, partea a II-a), "trist", "melancolic", "întunecat" (Beethoven *Sonata Patetica* partea a II-a are forma ABACA sau Chopin *Concertul nr.1 în mi minor* partea a II-a - ABACBA ) sau chiar "dramatic" (Beethoven *Sonata Patetica* partea a III-a).

*Cupletul* este structura *variabilă* tonal şi tematic. Este elementul care asigură contrast şi varietate între apariţiile refrenului. Cupletul are o formă proprie (bipartită sau tripartită simplă, lanţ de perioade sau de fraze, formă variaţională), poate fi o structură dezvoltătoare (v. Rondo Sonată) sau chiar poate fi structurat ca o expoziţie de sonată (v. cap. 15.4.2. Concerto-Rondo). Raportul tonal care se stabileşte între *refren* şi *cupletul 1* este:

$$\mathbf{Rf_1 - C_1}$$

$$t_0 - t_1 \text{ (V; III; IV; etc.)}$$

Celelalte cuplete apar în tonalităţi diferite (VI, VI$_b$; iii, iv, etc.) ultimul putând fi reluarea primului cuplet în tonalitatea de bază. Cupletele sunt legate de refrenul precedent prin *tranziţii (sau punţi)* şi de cel următor prin *retranziţii*. Tranziţiile sunt modulante iar retranziţiile sunt remodulante. În Rondo-ul clasic, cupletul al 2-lea este adus prin salt tonal.

*Tranziţiile* au rolul de a pregăti noua tonalitate a cupletului printr-un proces modulatoriu. De regulă, acest proces parcurge *3 faze tonale*[1]*:*

1. faza stabilă tonal ($t_0$)
2. faza modulantă (~)[2]
3. faza stabilirii noii tonalităţi ($t_1$ V - pedală pe dominanta noii tonalităţi sau cadenţă completă în noua tonalitate).

Tranziţiile pot avea un caracter neutru tematic, fiind adesea realizate pe baza unor figuraţii melodico-armonice. Ele pot, de asemenea, să prelucreze un anumit motiv din refren sau chiar să aibă individualitate tematică, numindu-se în acest caz "tranziţii cu temă proprie".

*Retranziţiile* au rolul de a pregăti revenirea refrenului în tonalitatea de bază, de obicei printr-o amplă anacruză construită pe o pedală pe dominanta

[1] v. cap. 9.3.1. Expoziţia formei de sonată / Puntea

[2] Semnul ~ reprezintă simbolul grafic pentru modulaţie n.a.

tonalităţii iniţiale. Retranziţiile au efectul cel mai spectaculos prin aşteptarea pe care o crează înaintea fiecărei reveniri a refrenului. Uneori, *retranziţia* este realizată deosebit de subtil, obţinându-se efectul de continuitate a discursului muzical.

*Coda* are rolul de a "rezuma" într-o manieră variată şi uneori dezvoltătoare materialul tematic al rondo-ului. Coda poate fi scurtă ca dimensiuni, asemenea unei concluzii sau, dimpotrivă, poate avea un număr considerabil de structuri, asemenea unei mici dezvoltări codale (v. Beethoven *Rondo din Sonata "Pathétique" – op.13 nr.8*).

**Evoluţia rondo-ului** a urmărit, pe de o parte, o micşorare a numărului de cuplete diferite, iar pe de altă parte, asigurarea unei continuităţi a fluxului muzical prin crearea unor tranziţii modulatorii. Unitatea şi organicitatea lucrării este realizată în rondo-ul clasic prin revenirea cupletului 1 în tonalitatea de bază (Rondo cu elemente de sonată). Rondo-ul sonată (formă hibrid) va aduce în plus şi o structură dezvoltătoare în cupletul 2, care va prelucra elemente tematice din Refren sau Cuplet 1. Rondo-ul este parte finală a unei sonate sau a unui concert, dar uneori *forma* acestuia poate fi utilizată şi în partea lentă a sonatei sau simfoniei. De asemenea, rondo-ul apare în literatura muzicală şi ca piesă autonomă (Ex.: *Introducere şi Rondo capriccioso* de Mendelssohn Bartholdy) cu sau fără introducere lentă.

### 7.2. Forme preclasice ale Rondo-ului

Rondo-ul, ca tipar formal, are o serie de variante, în funcţie de epoca în care a fost creat. Diferenţele constau în numărul de cuplete diferite, în mărimea şi structura refrenului şi cupletelor precum şi în planul tonal.

**7.2.1. Rondo-ul popular** se caracterizează prin revenirea identică a refrenului şi printr-un număr variabil de cuplete diferite tonal şi tematic Înlănţuirea structurilor se face abrupt, fără tranziţii. Atât refrenul cât şi cupletele sunt de mici dimensiuni, ceea ce permite un număr mai mare de alternanţe.

**Rondo-ul popular: A B A C A D A E A etc.**

unde A = refren, tonalitate constantă $t_0$;

B, C, D, E etc. = "n" cuplete diferite, în tonalităţi diferite ($t_1$ $t_2$ etc.)

**7.2.2. Rondo-ul preclasic (parizian)** adoptă schema rondo-ului popular, cu anumite nuanţe. Adeseori, cupletele nu prezintă un foarte accentuat contrast tematic faţă de refren. *Secţiunile nu sunt legate prin tranziţii.* "Rondeau"-ul francez în sec. XVII şi începutul sec. XVIII era o combinaţie de mici "piese" diferite legate între ele printr-un refren. Se remarcă tendinţa de a conferi o mai mare unitate tonală şi tematică acestei forme în creaţia compozitorului preclasic *François Couperin* (1668-1733). În *"Piéces pour clavecin",* acesta păstrează o anumită afinitate tematică între refren şi cuplete, iar ultimul cuplet, deşi diferit tematic, va fi adus în tonalitatea de bază (**Rondo parizian**):

**A B A C A D A.**

$t_0$

Bach adaptează forma de rondo la diferite dansuri (piese de caracter). Astfel, în Partita nr. 3 pentru vioară solo, piesa numită *Gavotte en Rondeau,* foloseşte tema de Gavotă ca *refren* care alternează cu 4 cuplete.

## 7.3. Forme clasice ale Rondo-ului

Rondo-ul clasic va impune o serie de schimbări care ţin de echilibrul formei şi de raporturile tonale în vederea păstrării organicităţii structurale.

a. O primă schimbare ar fi *micşorarea numărului de cuplete*. Prin mărirea dimensiunilor refrenului şi cupletelor de la monopartită (perioadă, dublă perioadă) la micro-forme de tip bi, tri sau tripentapartit, nu a mai fost necesară schimbarea atât de rapidă de la refren la cuplet - situaţie care conducea la multiplicarea cupletelor în alternanţă cu un refren scurt.

b. Pentru asigurarea continuităţii fluxului muzical, trecerile dintre refren şi diferitele cuplete nu se vor mai face abrupt, ci prin intermediul *tranziţiilor (punţi modulatorii) şi retranziţiilor.*

c. Echilibrarea finalului printr-o *codă sau codettă* reprezintă o altă contribuţie a clasicilor în elaborarea acestei forme atât de des întrebuinţată.

**7.3.1. Rondo-ul clasic mic** va conţine numai 2 cuplete diferite, în tonalităţi apropiate (Dominantă, Subdominantă sau Relativă), încadrate de refren.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Schema formei: | **A** | **B** | **A** | **C** | **A** |
| | **Rf** | **$C_1$** | **Rf** | **$C_2$** | **Rf** |
| Planul tonal: | **$t_0$** | **$t_1$** | **$t_0$** | **$t_2$** | **$t_0$** |

O variantă specială o constituie aceea în care cupletul 1 şi cupletul 2 sunt înrudite tematic dar diferă numai tonal - **A B A B′ A** (Ex. Rondo din Concertul pentru vioară de P. I. Ceaikovski).

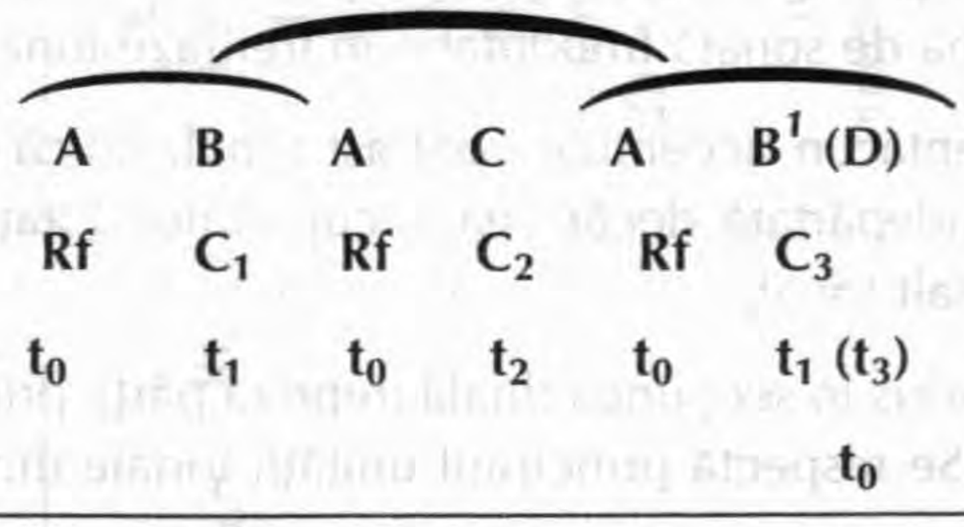
*Rondo-ul mic este construit asemănător cu o formă de lied pentapartit sau tripentapartit. Diferenţa constă în caracterul de continuitate pe care îl conferă tranziţiile interioare folosite în forma de rondo clasic precum şi în caracter.*

**7.3.2. Rondo-ul clasic mare** se caracterizează prin apariţia a 3 cuplete în alternanţă cu un refren - ABA C ABA sau ABA CA DA. În primul caz, cupletul 3 nu este o altă entitate tematică, ci reprezintă reluarea primului cuplet. În schimb, în cel de al doilea caz, cupletul 3 (D) apare cu material tematic nou, într-o nouă tonalitate sau în tonalitatea de bază.

Există 3 situaţii tonale de reluare a cupletului 1:

1. reluare identică tonal şi tematic
2. reluare tematică dar într-o altă tonalitate (tonalitate apropiată)
3. reluare tematică în tonalitatea de bază sau omonimă.

**Rondo clasic mare**




**7.3.3. Rondo-ul clasic vienez** (v. Fig. 7.3.3.) este tipul de rondo clasic mare cel mai răspândit în creaţia lui Mozart, Beethoven şi Schubert, caracterizat prin *reluarea cupletului 1 în tonalitatea de bază.*

Importanţa acestui tip de rondo constă în aceea că stabileşte anumite relaţii tonale între secţiuni şi de asemenea prezintă un tipar care îl apropie de *sonată*. Construcţia rondo-ului vienez permite o structurare ternară complexă. Secţiunile se vor numi:

1. Parte principală
2. Parte mediană
3. Repriza părţii principale

Arhitectonica ternară este asemănătoare cu cea a sonatei. Reluarea părţii principale va împrumuta unul dintre principiile sonatei şi anume unitatea

tonală în repriză. Astfel, refrenul (A) şi cupletul 1 (B) sunt tratate în reluarea părţii principale asemenea celor 2 teme din repriza formei de sonată, adică sunt prezentate pe aceeaşi tonică. Acest tip de rondo clasic vienez se va mai numi şi **Rondo cu elemente de sonată**[3].

#### 7.3.3.1. Detalii privind aspectele structurale şi tonale ale Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată)

Rondo-ul clasic mare vienez se structurează în 3 părţi:

- Parte principală (Refren, tranziţie, $Cuplet_1$, retranziţie, Refren);
- Parte mediană ($Cuplet_2$ - o micro-formă de tipul tripartitei simple, tripentapartitei sau chiar o mică temă cu variaţiuni – retranziţie);
- Repriza părţii principale (Refren, tranziţie, $Cuplet_1$ ($t_0$), retranziţie, Refren) CODA;

#### 7.3.3.2. Caracteristicile Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată):

- Rondo-ul clasic realizează un echilibru al formei prin folosirea numai a 2 cuplete diferite şi prin ideea de repriză;
- Secţiunile sunt legate prin tranziţii (sau punţi) construite pe principiul punţilor din forma de sonată (modulaţie în trei faze tonale) şi retranziţii;
- Cupletul 2 prezintă un accentuat contrast tonal, adică este adus într-o tonalitate mai îndepărtată decât cea a cupletului 1 faţă de tonalitatea refrenului, prin salt tonal;
- Cupletul 1 este adus in secţiunea finală (repriza părţii principale) în tonalitatea de bază. Se respectă principiul unităţii tonale din Repriza formei de sonată;
- Acest tip de Rondo, care împrumută doar o caracteristică a formei de Sonată se numeşte Rondo cu elemente de Sonată, sau *"Rondo care tinde spre Sonată";*
- Cupletele pot fi asemănate cu Trio-urile din Scherzo.

[3] Unii autori consideră şi acest tip de rondo ca fiind *rondo sonată* – n.a.

**Rondo-ul clasic vienez (cu elemente de sonată)**

| | Parte principală | | | Parte mediană | Repriza părţii principale | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | **A** | **B** | **A** | **C** | **A** | **$B^1$** | **A** | **+ Coda** |
| | **Rf $_{tranz.}$ ~** | **Cupl.1 $_{retranz.}$~** | **Rf (~)** | **C2 ~** | **Rf ~** | **Cupl.1~** | **Rf** | |
| | **$t_0$** | **$t_1$ (D)** | **$t_0$** | **$t_2$** | **$t_0$** | **$t_0$** | **$t_0$** | |
| t. majoră | I | V | I | IV<br>relativă<br>omonimă<br>III sau iii | I | I | I | |
| t. minoră[1] | i | III<br>(v) | i | iv<br>omonimă (I)<br>VI | i | i | i | |

**Fig. 7.3.3.** Schema Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată)

[1] Alternativă grafică a tonalităţilor minore de pe diferitele trepte: i, ii, iii, iv, v, vi. vii

**Rondo sonată**

| | Parte principală | | | Parte mediană | Repriza părţii principale | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | A | B | A | C | A | $B^1$ | A | + Coda |
| | Rf $_{tranz.}$ ~ | Cupl.1 $_{retranz.}$~ | Rf (~) | C2 $_{dezv.}$ ~ | Rf ~ | Cupl.1~ | Rf | |
| | $t_0$ | $t_1$ (D) | $t_0$ | $t_2$ | $t_0$ | $t_0$ | $t_0$ | |
| t. majoră | I | V | I | IV<br>relativă<br>omonimă<br>III sau iii | I | I | I | |
| t. minoră[1] | i | III<br>(v) | i | iv<br>omonimă (I)<br>VI | i | i | i | |

**Fig. 7.4.** Schema Rondo-ului Sonată

### 7.4. Rondo-ul – Sonată

Rondo-ul Sonată (v. schema 7.4.) este o formă hibrid care combină caracteristici din ambele forme la care se referă. Astfel:

1. Rondo-ul Sonată tratează Refrenul şi Cupletul1 în mod similar cu Tema I şi Tema a II-a din Sonată, în sensul raportului tonal. În Repriza părţii principale a Rondo-ului, Cupletul 1 (respectiv Tema II) va fi adus în tonalitatea de bază (similar principiului unităţii tonale din Repriza formei de Sonată).
2. În Cupletul 2 se realizează o mică dezvoltare a materialului tematic din Refren sau/şi Cuplet, similar cu travaliul tematic din Dezvoltarea Sonatei.

Atunci când sunt îndeplinite aceste două condiţii (respectiv ambele caracteristici comune Rondo-ului şi Sonatei) vom defini forma ca fiind *RONDO SONATĂ*. Dacă este îndeplinită o singură condiţie (o singură caracteristică similară cu sonata) atunci forma se va numi: *RONDO cu elemente de SONATĂ*.

### 7.5. Marele Rondo-Sonată (The Great Sonata Rondo[4])

Marele Rondo-Sonată combină structura de Trio a cupletului 2 (material nou tematic şi tonal) cu elemente dezvoltătoare, asemănătoare travaliului tematic din secţiunea Dezvoltare a formei de Sonată.

**A B A  C $C^1$ $_{dezv.}$  A $B^1$ A Coda**

### 7.6. Rondo-ul cu variaţiuni

În unele cazuri, refrenul şi reluările acestuia reprezintă o temă cu variaţiuni, între care sunt intercalate cuplete diferite. Astfel se îmbină tehnica variaţională cu caracteristicile de alternanţă ale rondo-ului. Rondo-ul cu variaţiuni este un alt exemplu de formă hibrid, alături de forma de rondo-sonată.

**Rondo-ul cu variaţiuni**

| A | B | $A^1$ | C | $A^2$ |
|---|---|---|---|---|
| Tema | Cuplet 1 | Var. 1 | Cuplet 2 | Var. 2 |

[4] Schoenberg, *Fundamentals of musical composition, 1967*, pag. 190, 197.

### 7.7. Alte construcţii ale rondo-ului în creaţia clasică

Unele rondo-uri pot alătura două cuplete fără intercalarea refrenului (Green). Rezultă o schemă de tipul:

**ABACDAEAB$^1$A**

**ABCADA-A**

Un alt tip de rondo mic este provenit dintr-o formă tripentapartită:

**ABAB$^1$A**

Alte forme de Rondo mai extinse: **ABACADAB$^1$A Codă**

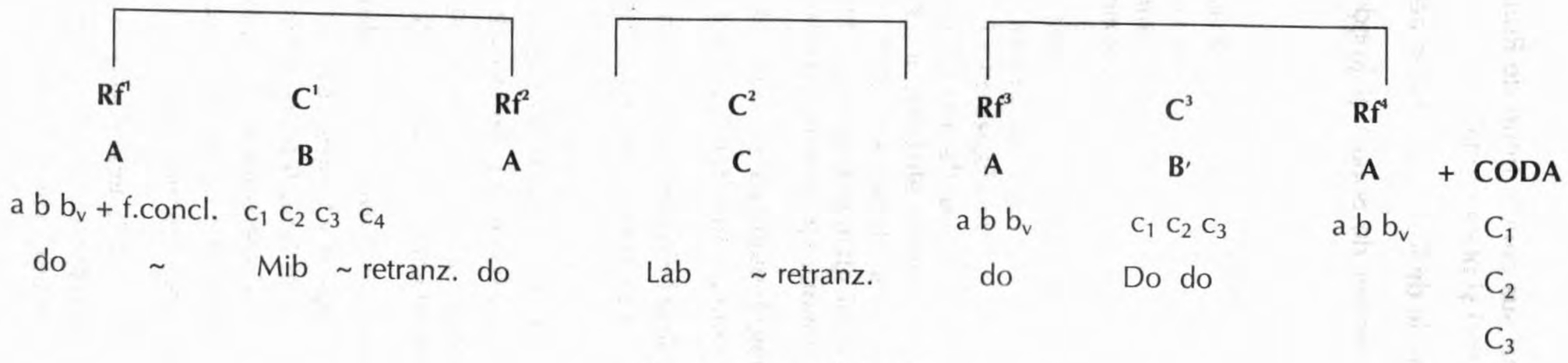
### 7.8. Algoritm de analiză pentru Rondo

- Determinarea tipului de Rondo;
- Refren 1 – tonalitatea; forma; procesul armonic;
- Tranziţia – fazele tranziţiei corelate cu structurile acesteia; descrierea modulaţiei;
- Cupletul 1 – tonalitate; forma (secţiuni, subsecţiuni, etc); observaţii asupra fiecărei subsecţiuni privind scriitura şi materialul tematic);
- Retranziţia – segmente, pedală, anacruză.
- Refren 2 – analiză comparată cu prima apariţie: complet, incomplet, variat ornamental, variat ca scriitură sau armonizare;
- Cuplet 2 (central) – forma generală, observaţii cu privire la materialul tematic (dacă este original sau este o dezvoltare a materialului muzical anterior);
- Retranziţia – segmente, pedală, anacruză.
- Refren 3 – analiză comparată;
- Tranziţia – modulantă sau nemodulantă, descrierea inflexiunilor modulatorii, completă sau incompletă, comparaţie cu puntea iniţială.
- Cuplet 3 (1) – material nou sau reluarea cupletului 1 în tonalitatea de bază sau în altă tonalitate. Observaţii asupra existenţei sau nonexistenţei elementelor de sonată.
- Retranziţia (fictivă sau nu)
- Refren 4 – analiză comparată (a se specifica în ce sens diferă şi ce modificări au survenit).
- Coda – subsecţiunile codei ($c_1$, $c_2$, etc.) şi specificarea materialului din care derivă fiecare subsecţiune.

### 7.9. Exemplu de analiză

- **Beethoven: Sonata Pathétique op.13 nr.8 partea a III-a Rondo (v. Ex. 7.9.)**

**Ex. 7.9. Beethoven: Rondo - partea a III-a din Sonata Pathétique op.13 nr.8**




(temă cu 2 variaţiuni)

Detalii:

Refren 1: formă contrabar la nivel de frază (abb') – plus frază concluzivă;
Cupletul 1: lanţ de structuri în Mib ($c_1$ – tematic; $c_2$ – dezvoltător; $c_3$ – tematic; $c_4$ – retranziţie);
Refren 2: identic;
Cupletul 2: temă (4 + 4) cu 2 variaţiuni;
Refren 3: incomplet;
Cuplet 3 = $C^1$: pe tonica de bază;
Refren 4: incomplet;
Coda: 3 structuri care prelucrează elemente din cupletul 1.

**Teme de seminar**

- ❑ Analizaţi după algoritmul de mai sus diferite tipuri de Rondo. Realizaţi scheme, indicând structurile formei şi planul tonal.
- ❑ Comentaţi diferenţele dintre tipurile de Rondo expuse în acest capitol.
- ❑ Arătaţi aspectele comune ale formei de Sonată şi Rondo-ul vienez / Rondo-ul Sonată.

***Bibliografie muzicală:***

*Rondo-uri din Sonatele*
*de Mozart, Haydn şi Beethoven.*
*Mendelssohn Bartholdy: Introducere şi Rondo Capriccioso.*

# Capitolul 8

# Tema cu variaţiuni

## 8.1. Tema cu variaţiuni: formă / gen

O lucrare muzicală care se realizează în întregime prin procedee variaţionale, aplicate unei teme unice cu caracteristici bine definite se numeşte *Temă cu variaţiuni.*

Procesul variaţional este prezent în general în toate tipurile de forme, fiind unul dintre factorii fundamentali care contribuie la elaborarea unei compoziţii muzicale şi care asigură unitatea şi organicitatea acesteia. Îl întâlnim în secţiunile dezvoltătoare ale unei sonate, în reprizele aşa-numite *dinamice,* (reprize variate), în reluările refrenului în forma de rondo, dar şi la nivelul formelor mici. Reluarea variată a unei fraze sau a unei perioade, sau reluarea variată a primei articulaţii într-o formă tripartită, etc. toate aceste situaţii demonstrează importanţa *variaţiei* în procesul compoziţional.

*Tema cu variaţiuni este un exemplu de generalizare a procesului variaţional, proces care trece în prim planul expunerii muzicale.*

În funcţie de sintaxa care predomină şi de epoca în care au fost create, variaţiunile sunt *polifonice* (ale barocului) sau *omofone* (clasice).

Polifonia şi preclasicismul au generat formele variaţionale polifonice continue (*Passacaglia şi Ciaconna)* iar omofonia şi clasicismul formele variaţionale omofone discontinue (*Tema cu variaţiuni).* Deşi au ca trăsătură comună generalizarea procesului variaţional, cele două tipuri de forme variaţionale se deosebesc prin următoarele caracteristici:

- în *variaţiunile omofone* există o constantă la nivelul armonic (structura de bază armonică, respectiv relaţiile funcţionale din debutul şi din încheierea temei), variabil fiind nivelul de suprafaţă ritmico-melodic, pe când în *variaţiunile polifonice* - bazate pe tehnica basului ostinat - constanta este de ordin melodic (repetarea aceleiaşi melodii cu funcţie de temă în bas), ceilalţi parametri fiind variabili, inclusiv cel armonic;
- *variaţiunile omofone sunt discontinue,* adică autonome, delimitate, cu început şi sfârşit propriu (cadenţă finală proprie) şi sunt, de regulă, numerotate; *variaţiunile polifonice sunt continue,* cu înlănţuire conjunctă, nenumerotate;

| Variaţiuni omofone discontinue<br>– sintaxa: omofonie<br>– constanţă armonică<br>– discontinuitate | Variaţiuni polifonice continue<br>– sintaxa: polifonie<br>– constanţă melodică<br>– continuitate |
|---|---|

Asemenea multor forme tonale, tema cu variaţiuni se constituie atât ca tipar de construcţie (formă) cât şi ca gen. Prin urmare, termenul de *"temă cu variaţiuni"* are o dublă accepţiune: formă şi gen. Tema cu variaţiuni poate fi o piesă de sine stătătoare (gen) sau o parte de sonată sau de simfonie (formă care se integrează într-un anumit gen).

Piesele de sine stătătoare prelucrează, de regulă, o temă preexistentă, fie a unui alt compozitor, fie din tradiţia populară.

Exemple: Reger - *Variaţiuni pe o temă de Mozart;* Brahms: *Variaţiuni pe o temă de Haydn, Variaţiuni şi fugă pe o temă de Handel, Variaţiuni pe o temă de Paganini*; Britten - *Variaţiuni şi Fugă pe o temă de Purcell*, etc.

În schimb, temele pe baza cărora se construiesc variaţiunile din sonate sau simfonii sunt teme originale (aparţin aceluiaşi compozitor).

### 8.2. Caracteristici generale

*Tema cu variaţiuni (clasică) este o formă omofonă variaţională, ciclică, non-evolutivă, care are la bază principiul repetiţiei variate. Procedeul variaţiei devine principiul structural al unei întregi lucrări.*

Un punct de plecare al acestei forme se găseşte în suita sau partita barocă (v. cap. 14), respectiv *double,* care reprezintă ipostaze diferite ale unei "piese" de sine stătătoare, prezentate succesiv. Exemplu: *Bach - Partita 1 pentru vioară solo* (Allemande / Double; Courante / Double; Sarabande / Double; Bourée / Double).

**Tema** are în general o formă de lied bipartit sau tripartit simplu. Aceasta se caracterizează printr-o puternică individualitate, cu caracteristici pregnante, uşor de reţinut. Acest lucru este foarte important pentru comparaţia permanentă pe care percepţia noastră auditivă o face la fiecare apariţie variată a temei. Structura armonică trebuie să fie foarte clară iar configuraţia ritmico-melodică relativ simplă. Dimensiunile acesteia nu depăşesc, în general, dimensiunile a 2 – 3 perioade (micro-formă bi sau tripartită simplă).

**Variaţiunile duble** au două teme şi se construiesc fie prin alternarea unor seturi de variaţiuni ale fiecărei teme (Ex. Tema I var. 1-3; Tema II var. 1-3;

Tema I var. 4-7; Tema II var. 4-7; Coda), fie prin alternarea celor două teme mereu variate (Ex. Tema A şi Tema B; Var.1A - Var. 1B; Var. 2A - Var. 2B; etc.).

**Variaţiunile** sunt în număr variabil. În general, lucrările de sine stătătoare au mai multe variaţiuni decât cele care sunt părţi dintr-o sonată sau simfonie. Dacă tema cu variaţiuni este partea a II-a dintr-o sonată sau simfonie, numărul variaţiunilor este mai redus decât dacă ar fi partea I. Ca parte lentă dintr-o sonată sau simfonie, de multe ori apare aşa numita *temă dublă cu variaţiuni sau variaţiuni duble,* adică sunt variate alternativ 2 teme.

**Coda** apare fie ca o amplificare a ultimei variaţiuni, fie ca o secţiune separată, amplă.

## 8.3. Categorii generale de variaţiuni

În funcţie de modul de înlănţuire, variaţiunile se împart în 2 categorii:

1) *variaţiuni discontinue* (delimitate, autonome), proprii *temei cu variaţiuni* clasice omofone, reprezentând entităţi formale de sine stătătoare, autonome, cu început şi încheiere proprii, numerotate de către compozitor;

2) *variaţiuni continue* (conjuncte), proprii formelor variaţionale polifonice cu bas ostinat (*Passacaglia şi Ciaconna);* se întâlnesc de asemenea şi în tema cu variaţiuni clasică omofonă în cazul în care anumite variaţiuni se succed fără întrerupere. Fluenţa este asigurată fie prin intermediul unor segmente de legătură (auftakt, anacruză) fie prin conjuncţie (încheierea unei variaţiuni reprezintă începutul variaţiunii următoare). Se formează astfel grupuri de variaţiuni.

*Variaţiunea discontinuă (delimitată)* îşi are originea în *"double"* (repetarea variată – ornamentată - a unui dans din suita barocă) şi reprezintă tipul de variaţiune pe baza căruia se construieşte *"Tema cu variaţiuni".* Tema are în general dimensiunile unui lied simplu (2 sau 3 perioade) cu cadenţă bine definită şi este urmată de o succesiune de *variaţiuni delimitate* (entităţi de sine stătătoare, ipostaze variaţionale ale temei).

*Variaţiunea continuă* derivă din tehnica *basului ostinat,* are la bază o temă de mici dimensiuni (frază sau perioadă, 4-8 măsuri) şi este tipul de variaţiune din care se compune Passacaglia şi Ciaconna (span. Chacona, fr. Chaconne). Acestea sunt forme variaţionale continue polifonice, construite pe un bas ostinat (Passacaglia), sau pe o structură armonică ostinată (Ciaconna). Continuitatea este asigurată de înlănţuirea conjunctă a variaţiunilor. Cadenţa finală a unei variaţiuni este în acelaşi timp debutul variaţiunii următoare.

Notă: Termenul de *variaţiune continuă* este uneori utilizat într-o manieră mai nuanţată şi în cazul Temei cu variaţiuni de tip clasic, în situaţia în care mai multe variaţiuni se grupează pe un anumit principiu variaţional pe care îl epuizează şi care se înlănţuie printr-un segment de legătură de tipul auftaktului sau anacruzei (v. F. Mendelssohn Bartholdy - *"Variations sérieuses"*).

## 8.4. Parametrii constanţi şi variabili ai temei în procesul variaţional

*Parametrii constanţi* (fundamentali) ai temei în procesul variaţional sunt: tonalitatea; modul; metrul; forma; planul tonal; dimensiunile temei; tempoul; sintaxa.

*Parametrii variabili* ai temei în procesul variaţional sunt: configuraţia ritmico-melodică; basul; armonizarea (obiectivarea mai multor armonizări posibile, dar în interiorul structurii armonice de bază astfel încât relaţiile de început şi cadenţa să rămână fixe); modificări nesemnificative ale scriiturii.

*Obs. Unii autori consideră sintaxa (scriitura) ca parametru fundamental, modificarea acesteia generând o variaţiune de caracter. De exemplu, o variaţiune în stil fugatto a unei teme omofone, sau o variaţiune de tip coral omofon în cazul unei teme polifonice, etc.*

Tema cu variaţiuni utilizează procedeul *repetiţiei variate*. Astfel, se realizează o combinaţie între *repetare şi variaţie*. Aceasta înseamnă că o serie de elemente vor rămâne fixe, pentru a ilustra ideea de *repetare*, iar altele vor fi variabile, pentru a asigura ideea de *variaţie*.

Elementele care definesc *tema* ca entitate structurală constituie caracteristicile sale fundamentale. Acestea rămân constante pe parcursul variaţiunilor, pentru a asigura recunoaşterea trăsăturilor esenţiale ale temei şi se numesc *parametrii fundamentali ai temei*.

*Parametrii fundamentali* ai temei ţin de *nivelul profund* al structurii muzicale (v. cap. 2), iar *parametrii variabili* de *nivelul de suprafaţă*. Nivelul profund înseamnă structura de bază tonală (tonalitate, proces armonic) precum şi arhitectonica structurală (forma). Tempo-ul şi metrul contribuie la percepţia caracterului şi ethosului specific temei.

Orice schimbare la nivelul acestor parametri definitorii constituie o deviere semnificativă de la caracteristicile temei.

Variaţiunile care modifică tonalitatea, modul, metrul, sau realizează un contrast de tempo considerabil, vor aduce totodată o modificare a expresiei temei, a caracterului său. De aceea, aceste variaţiuni se numesc *"variaţiuni de caracter"*. De asemenea, o variaţiune care modifică în mod radical scriitura (sintaxa) - poate fi interpretată ca o variaţiune de caracter.

Variaţiunile care modifică dimensiunile temei prin amplificare sau concentrare se numesc *variaţiuni libere*. Acestea operează asupra cadrului "fix" formal şi structural al temei, cadru care se păstrează în celelalte variaţiuni, numite *stricte*.

Desenul melodic şi configuraţia ritmică a temei sunt *elementele variabile*, care vor suferi pe parcursul lucrării modificări din ce în ce mai complexe. Simplitatea configuraţiei ritmico-melodice a temei înseamnă totodată un mare potenţial variaţional. Ornamentele melodice, prin introducerea notelor de pasaj, broderii simple sau duble, apogiaturi, figuraţii melodico-armonice, etc. precum şi modificările de ordin ritmic sunt procedeele prin care *tema* este prezentată în "n" posibile variante, dar cu păstrarea identităţii. Procedeul *variaţiei ornamentale* poate crea diferite grade de apropiere sau de depărtare faţă de temă. Astfel, într-o aplicare mai simplificată a acestui procedeu, *pilonii melodici ai temei* pot fi identificaţi, uneori chiar pe aceiaşi timpi ai măsurii - ca în varianta originală (Handel, Mozart, Beethoven). Dimpotrivă, la un nivel mai complex al modificării suprafeţei ritmico-melodice a temei, aceasta poate fi "regăsită" doar prin trăsăturile sale esenţiale. Se păstrează un oarecare "spirit" al temei, care, oricât de transformată ar fi, transpare prin scriitura complexă, aparent foarte îndepărtată de caracteristicile originale. (Schumann, F. M. Bartholdy, Brahms, Rahmaninov, etc.)

Procedeul variaţiei ornamentale este prezent în toate tipurile de variaţiuni. De aceea, categoria *variaţiunilor ornamentale* este cea mai cuprinzătoare, aceasta putând să coexiste cu celelalte categorii, respectiv variaţiunile de caracter sau variaţiunile libere.

Aşadar, variaţiunile care folosesc procedeul variaţiei melodico-ritmice se numesc *variaţiuni ornamentale*. În cazul în care proporţiile temei sunt păstrate, modificările intervenind doar la *nivelul de suprafaţă* al structurii sale, denumirea completă va fi aceea de *variaţiuni ornamentală strictă*.

*Obs. Desigur, şi variaţiunile de caracter sau variaţiunile libere vor utiliza procedeul variaţiei melodico-ritmice, respectiv al variaţiei ornamentale. Aceasta denotă faptul că anumite caracteristici şi procedee coexistă.*

### 8.5. Tipuri de variaţiuni

Generic, vom încadra variaţiunile în 3 mari tipologii:

*Variaţiuni ornamentale stricte* - păstrează acelaşi număr de măsuri, forma, pilonii melodici şi armonici, cadenţele, metrul, tonalitatea, modul, tempo-ul.

*Variaţiuni ornamentale libere* - modifică dimensiunile temei prin amplificare sau concentrare, nu păstrează structura frazelor şi planul armonic iniţial al temei şi pot avea o formă unică, liberă;

*Variaţiuni de caracter* - schimbă considerabil ethosul temei prin modificări la nivelul parametrilor fundamentali precum tonalitatea, modul sau metrul - ceea ce înseamnă o modificare semnificativă a *caracterului temei*. Schimbările agogice mari, respectiv modificările de tempo importante, cu un mare grad de contrast, precum şi cele de scriitură (sintaxă) vor contribui la modificarea "caracterului" temei.

În ceea ce priveşte agogica, se pot discuta anumite nuanţe care relativizează încadrarea anumitor variaţiuni în categoria de variaţiuni de caracter. Există lucrări (Ex. *Variations sérieuses* de M. Bartholdy), care prezintă indicaţii de mişcare aproape la fiecare variaţiune, precum: *Più mosso, Ancora più mosso, sau Meno mosso*, ceea ce ar însemna ca toate variaţiunile să fie de "caracter". Uneori, aceste indicaţii de mişcare, agogice, intră în conflict cu valorile ritmice. De exemplu, în variaţiunea a 4 -a din *Sonata nr.11 în La major* de Mozart (K. 331), partea I, indicaţia Adagio survine în momentul celei mai mari dinamizări ritmice, pentru a echilibra pulsaţia de bază şi a nu crea o agitaţie nedorită a mişcării.

Pe lângă aceste categorii cu un caracter mai general, putem nuanţa denumirea tipului de variaţiune după procedeele variaţionale care le particularizează.

În funcţie de *procedeele variaţionale* folosite cu preponderenţă, se pot identifica:

*Variaţiuni ritmice* – în care predomină o anumită formulă ritmică. (sincope, contratimpi, etc.)

*Variaţiuni armonice* - în care se prezintă o altă ipostază armonică a temei (alte armonizări din clasa de armonizări posibile ale temei)

*Variaţiuni de scriitură* - modifică scriitura originală a temei; Ex: variaţiuni *polifonice* - în care se utilizează tehnici contrapunctice precum imitaţia, contrapunctul ranversabil, "fugato", etc.) sau *omofone;*

*Variaţiuni de registru* – în care "jocul registrelor" devine procedeul cel mai pregnant, care schimbă "fizionomia" temei.

*Variaţiuni agogice* – modificarea tempo-ului, accellerando, rallentando, etc.

*Variaţiuni de atac* - folosirea cu predilecţie a unor anumite tipuri de atac precum: staccato, marcato, etc.

*Variaţiuni timbrale* - în cazul lucrărilor orchestrale sau camerale.

*Variaţiuni simplificatoare* - în care tema apare esenţializată, redusă la pilonii săi melodici şi armonici.

*Notă: Se observă că anumite categorii se întrepătrund sau coexistă.*

Aşa cum s-a arătat mai sus (v. cap. 8.2.), după modul cum se înlănţuie, variaţiunile se pot încadra în 2 categorii:

1. *Variaţiuni discontinue (delimitate sau autonome)* - au început şi încheiere proprii;
2. *Variaţiuni continue* - variaţiuni legate prin conjuncţie (eludarea cadenţei).

În cadrul *Temei cu variaţiuni clasice omofone* variaţiunile sunt delimitate, dar pot forma grupuri în funcţie de un principiu variaţional comun. În cadrul grupului, variaţiunile crează o anumită *continuitate*, în special dacă se înlănţuie printr-un segment de legătură (auftakt sau anacruză). Termenul de variaţiune continuă este utilizat în cazul formelor polifonice continue precum *Passacaglia şi Ciaconna* (v. cap. 13). În cazul temei cu variaţiuni omofone clasice ideea de continuitate apare în sens mai larg, la nivelul strategiei de ansamblu a lucrării, respectiv *continuitatea* unui principiu variaţional folosit în mai multe variaţiuni succesive. De exemplu, mai multe variaţiuni pot fi grupate după principiul dinamizării ritmice (crescendo ritmic) sau relaxării ritmice (decrescendo ritmic).

În creaţia compozitorilor romantici se urmăreşte ideea de continuitate a fluxului muzical (v. Schumann, Mendelssohn Bartholdy, etc.) prin crearea unor segmente de legătură între variaţiuni care asigură o anumită fluiditate. Totuşi, fiecare variaţiune prezintă o cadenţă finală proprie, cu alte cuvinte încheie mişcarea armonică şi crează delimitarea, spre deosebire de *variaţiunile continue* care se înlănţuie prin conjuncţie (eludarea cadenţei).

Tehnica de *variaţiune continuă*, reprezentând o succesiunea de variaţiuni fără întrerupere şi fără indicarea numărului acestora, va fi folosită într-o manieră mai liberă şi de compozitorii sec. XX, precum Debussy (v. *Préludes*).

## 8.6. Principii de structurare a formei de ansamblu a temei cu variaţiuni

În înlănţuirea variaţiunilor, compozitorii urmăresc o strategie de ansamblu care să confere lucrării coerenţă, unitate şi organicitate. Reuşita unei lucrări muzicale depinde şi de modul în care sunt gestionate tensiunile muzicale, respectiv "aşteptările şi rezolvările" în procesul percepţiei. Acumulările tensiunilor melodice, armonice sau ale formei conduc spre unul sau mai multe climaxuri, care constituie punctele de echilibru ale lucrării. Gruparea variaţiunilor se face după următoarele principii:

1. *principiul dinamizării ritmice (crescendo ritmic);*
2. *principiul relaxării ritmice (decrescendo sau diminuendo ritmic);*

3. *principiul creşterii gradului de complexitate a scriiturii;*
4. *principiul descreşterii gradului de complexitate a scriiturii.*

Strategia de ansamblu a temei cu variaţiuni urmăreşte o pendulare între diferite grade de apropiere sau îndepărtare faţă de temă. Astfel, se realizează anumite valuri de dinamizare (crescendo ritmic realizat prin micşorarea valorilor ritmice) către un punct culminant al lucrării, care va reprezenta momentul cu gradul cel mai mare de îndepărtare de caracteristicile temei. Acest punct culminant se află în general la secţiunea de aur a lucrării şi constituie, de cele mai multe ori, o variaţiune de caracter. Se produc de asemenea detensionări, relaxări ale tensiunii muzicale, printr-un decrescendo ritmic (în acest caz prin creşterea valorilor ritmice). Aceste momente sunt reapropieri faţă de configuraţia temei ca paradigmă originală şi reprezintă în acelaşi timp, începutul unui alt val de dinamizare. Aceste valuri se realizează prin gruparea mai multor variaţiuni după principii variaţionale comune.

Se observă că în tema cu variaţiuni se revine cu fiecare început de variaţiune la momentul iniţial. *Spre deosebire de sonată, care este o formă evolutivă, tema cu variaţiuni este o formă ciclică (adică revine ciclic la acelaşi punct de pornire).*

### 8.7. Exemplu de analiză: Mendelssohn Bartholdy: *"Variations sérieuses" op. 54*

Această lucrare combină aspecte ale temei cu variaţiuni omofone cu cele polifonice. Tema are o scriitură polifonică de tip coral, iar variaţiunile pendulează între polifonie superpoziţională de voci, polifonie de planuri, polifonie latentă, imitativă gen canon sau fugatto şi diferite ipostaze ale omofoniei: scriitură acordică, figuraţie armonică, armonico-melodică, monodie acompaniată omofon. Deşi sunt numerotate, variaţiunile se înlănţuie fluent prin segmente de legătură. Diferitele principii variaţionale grupează variaţiunile fie în perechi, fie pe grupuri mai extinse. Alături de sintaxă, dinamică, moduri de atac, agogica este un parametru variat permanent fie prin nuanţe apropiate de tempo fie prin schimbări bruşte. Vom considera variaţiuni de caracter doar acele variaţiuni modificate substanţial agogic şi ca tonalitate (mod).

Toate variaţiunile au o scriitură unitară din punctul de vedere al procedeelor variaţionale folosite. Formula variaţională este constantă pe durata fiecărei variaţiuni.

**Tema:**

- *scriitură polifonică la 4 voci de tip coral;*
- *formă bipartită simplă continuă*:

Per. 1 (2 fraze), modulaţie spre Fa: re ⟶ Fa
Per. 2 (2 fraze) remodulare la re: Fa / Sib ⟶ re

**Var. 1.** - polifonie de 3 planuri: 1. tema neschimbată; 2. un plan median cu valori ritmice de şaisprezecimi egale; 3. plan armonic marcat la mâna stângă în octave staccatissimo; primul pas de dinamizare ritmică; *Variaţiune ornamentală strictă* - polifonică; acelaşi plan armonic;

**Var. 2.** - introdusă printr-un segment de legătură; crescendo ritmic prin valori de sextolete de şaisprezecimi; 4 voci; dublarea planului de sextolete de şaisprezecimi; pilonii melodici şi armonici se păstrează; nuanţă agogică: "un poco più animato"; *Variaţiune ornamentală strictă* - polifonică;

**Var. 3.** - variaţie de scriitură: omofonie responsorială sau polifonie de planuri; modificare agogică: Più animato; variaţie de atac (staccato); *Variaţune ornamentală strictă;*

**Var. 4.** - polifonie imitativă la 2 voci (canon); variaţie de atac: staccato; *Variaţiune ornamentală strictă;*

**Var. 5.** - variaţiune ritmică: scriitură acordică sincopată; variaţie agogică: Agitato; *Variaţiune de caracter* prin schimbarea semnificativă a tempo-ului.

**Var. 6.** - variaţiune acordică, de registru şi de atac; polifonie latentă de planuri; diminuendo ritmic: a tempo; *Variaţiune ornamentală strictă.*

**Var. 7.** - variaţiune armonică, figuraţie armonică şi acorduri; combinaţie a două formule ritmice: una de şaisprezecimi şi alta de treizecidoimi; Începutul unui nou val de dinamizare ritmică; *Variaţiune ornamentală strictă.*

**Var. 8.** - în pereche cu variaţiunea 9; 2 planuri; crescendo ritmic cu valori de triolete de şaisprezecimi; *Variaţiune ornamentală strictă.*

**Var. 9.** - este pereche cu variaţiunea 8, fiind o altă ipostază a aceluiaşi principiu variaţional; triolete de şaisprezecimi pe 2 planuri izoritmice; *Variaţiune ornamentală strictă;*

**Var. 10.** - punct culminant expresiv; variaţiune polifonică - scriitură de tip fugato; modificarea agogică: Moderato; re-apropiere de conturul melodic al temei; diminuendo ritmic; poate fi interpretată ca o *Variaţiune de caracter.*

**Var. 11.** - tema spaţializată prin intervale mari; 3 planuri; ritm sincopat; începutul altui val de crescendo ritmic; *Variaţiune ornamentală strictă;*

**Var. 12.** - variaţiune tip toccată; uniformizare ritmică prin valori de treizecidoimi; nuanţe de ***f*** şi ***ff.***

**Var. 13.** - 3 planuri; tema conturată melodic în planul median; planul superior figuraţie melodico-armonică; planul inferior aduce pilonii armonici; amplificare exterioară; *Variaţiune liberă;*

**Var. 14.** - *Variaţiune de caracter* cu schimbare semnificativă agogică şi tonală: Adagio; Re major; scriitură asemănătoare cu cea a temei; strictă ca număr de măsuri; *Variaţiune de caracter;*

**Var. 15.** - dinamizare ritmică; sincope; nuanţă de *pp;* sunetele temei repartizate alternativ la cele două planuri; cromatisme; *Variaţiune ornamentală strictă.*

**Var. 16.** - variaţiune în pereche cu variaţiunea 17 prin acelaşi tip de scriitură şi principiu variaţional; dinamizare ritmică; schimbare de tempo: Allegro vivace; scriitură virtuozică pianistică; *Variaţiune de caracter* - ritmică;

**Var. 17.** - variaţiune pereche cu variaţiunea 16; răsturnare de planuri; continuarea crescendo-ului ritmic; extensie; *Variaţiune liberă şi de caracter* care în încheiere aduce pe o pedală de re V tema variată şi amplificată; pregătirea Codei finale.

**Presto** - joacă rolul unei code ample autonome; poate fi considerată o ultimă variaţiune liberă a temei, cu scriitură de toccată.

### 8.8. Tehnica de variaţiune continuă la Debussy

Înlănţuirea structurilor variaţionale fără delimitare explicită, crează aşa-numitul tip de *variaţiune continuă* care îşi are originea în tehnica basului ostinat din muzica barocă.

Preludiile de Debussy sunt un exemplu de transformare continuă şi organică a materialului sonor. Parametrii acestei tehnici sunt:

a) variaţiune continuă;
b) structuri mozaicate;
c) tehnica de colaj;

*Variaţiunea continuă*[1] reprezintă o succesiune fluentă (prin conjuncţie) a mai multor variaţiuni (grupuri de variaţiuni), raportate la o temă.

*Structura mozaicată* înseamnă o structură de tip expozitiv (opusă structurilor evolutive/ dezvoltătoare) care se caracterizează prin alternarea liberă şi variată a unui număr restrâns de paradigme tematice (permutări libere ale unor motive).

[1] Vezi cap. 8.2., 8.5.

Ex: a, b, c, b, d, a, b, a, c, d, etc.

*Tehnica de colaj* se referă la tehnica de combinare (juxtapunere) nepregătită a unor paradigme sonore din alte contexte (Ex. Preludiul nr. 9 *"Serenada întreruptă"*).

*Sistemul intonaţional* la Debussy poate fi definit ca tono–modal. Limbajul lui Debussy se caracterizează prin expansiunea tonalităţii datorită acordurilor complexe intens cromatizate, care îşi pierd funcţionalitatea tonală ("acorduri plutitoare"), acorduri de cvinte, cvarte, etc. şi prin adăugarea unor relaţii modale şi scări penta / hexatonale.

### 8.9. Exemple de analiză din creaţia lui Debussy (v. Ex. 8.9.1 - 8.9.3)

#### 8.9.1. *Preludiul nr. 1 "Danseuses de Delphes" (v. Ex. 8.9.1.)*

Temă cu 3 variaţiuni. Ca formă generală, acest preludiu poate fi structurat tripartit - $ABA_v$.

Tema - 5 măsuri, două paradigme sonore α (motivul 1) şi β (motivul 2).

măsura 1 = α

măsura 2 = α′

măsura 3 = α″

măsura 4,5 = β.

Variaţiunea 1 (m. 6-10) - variaţiune strictă, amplificare a densităţii scriiturii şi variaţie de registru.

Variaţiunea 2 (m. 11-17) - variaţiune liberă, amplificată, aduce elementele tematice în inversare liberă pe un Fa mixolidian.

Extensie posterioară (m.18-20)

Variaţiunea 3 (m. 21-27) este alcătuită din 3 segmente cu funcţii diferite:

1. (m. 21-24) reprezintă o extensie anterioară cu funcţie de anacruză pentru adevărata reluare tematică de la m. 25;
2. reluarea tematică (m. 25) esenţializată, cu amplificare de registru, densitate crescută acordică;
3. extensie posterioară (m. 27-31);

Lucrarea are o structură totodată tripartită din punct de vedere tonal şi ca design.

Astfel:

**A** - Tema + Variaţiunea 1 (Sib)

**B** - Variaţiunea 2 + extensie (Fa)

**A'** - anacruză, Variaţiunea 3 + extensie (Sib)

**8.9.2.** *Preludiul nr. 2, "Voiles" (v. Ex. 8.9.2.)*

*Variaţiuni pe bas ostinat*

Plan tono-modal tripartit. Preludiul este construit pe un bas ostinat - o pedală ritmizată pe sunetul si bemol - şi pe o scară hexatonală variabilă ca dimensiuni prezentată în diferite ipostaze ritmice. Eliptică de secunde mici (o singură excepţie la măsura 31), lucrarea foloseşte numai secunde mari (scara hexatonală). În partea centrală (B) se realizează un contrast prin apariţia gamei pentatonice. Tema are 2 măsuri, peste care se suprapun diferite contrateme pe parcursul variaţiunilor.

**8.9.3.** *Preludiul nr..6 "Des pas sur la neige " (v. Ex. 8.9.3.)*

Variaţiuni continue pe o structură ritmico-melodică ostinată de o măsură – cu funcţie tematică – peste care se suprapun diferite contrateme. Acestea se succed ca 6 variaţiuni continue, cu diferite armonizări şi amplificări.

Pe ansamblu, variaţiunile pot fi grupate astfel:

**A** *tema* - structura ostinată (1 măsură);
variaţiunea 1 (3 măsuri);
variaţiunea 2 (3 măsuri)
variaţiunea 3 amplificată (6 măsuri)
tranziţie (2 măsuri)

**A1** variaţiunea 4 amplificată (4 măsuri)
variaţiunea 5 amplificată (6 măsuri), echivalentă ca scriitură cu variaţiunea 2;

**A2** variaţiunea 6 (3 măsuri) plus extensie (3 măsuri);

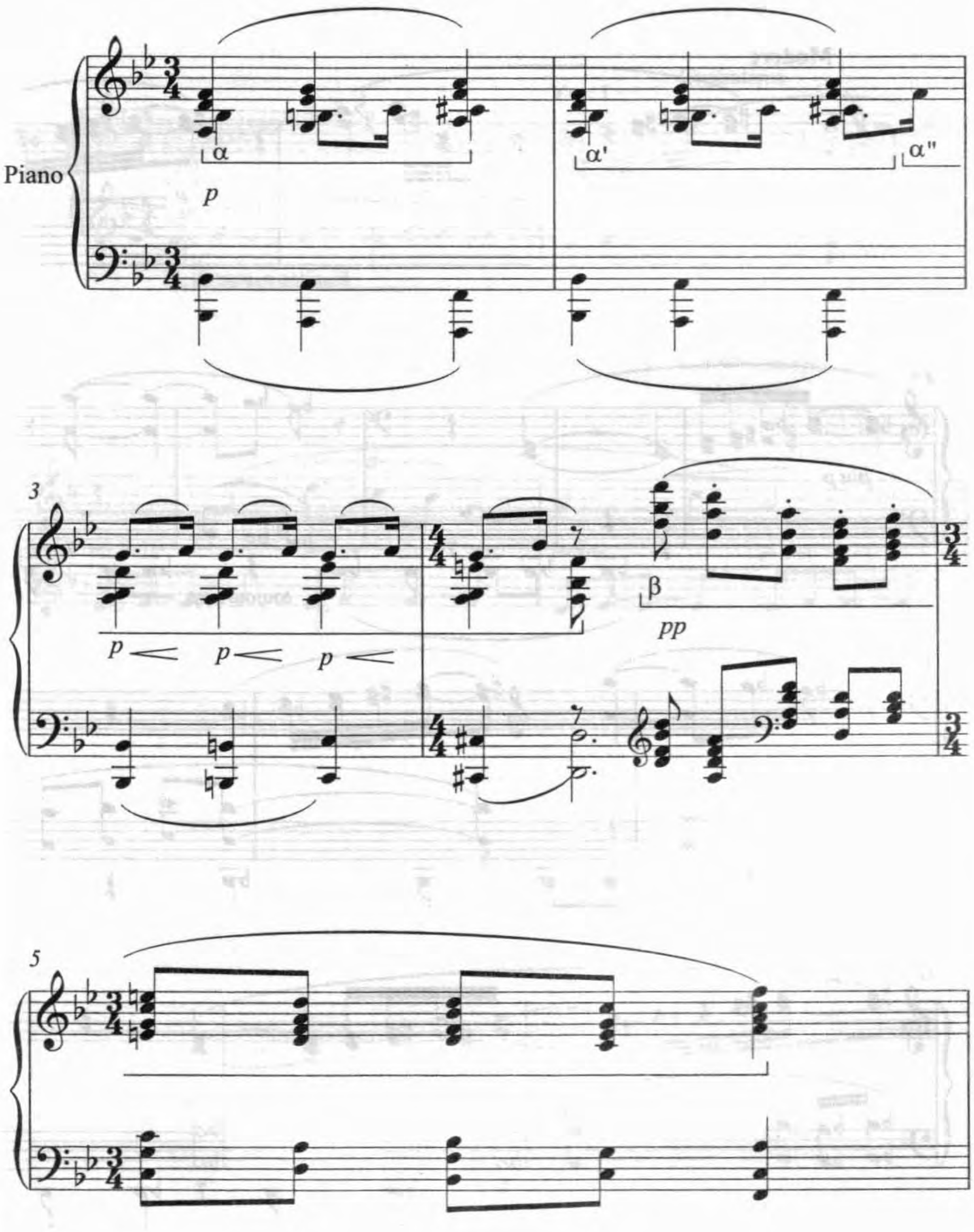
**Coda** - structura ostinată variată în registrul acut (2 măsuri) plus extensie posterioară (3 măsuri).

**Design: A $A^1$ $A^2$ Coda (Grup de fraze / variaţiuni pe un bas ostinat)**

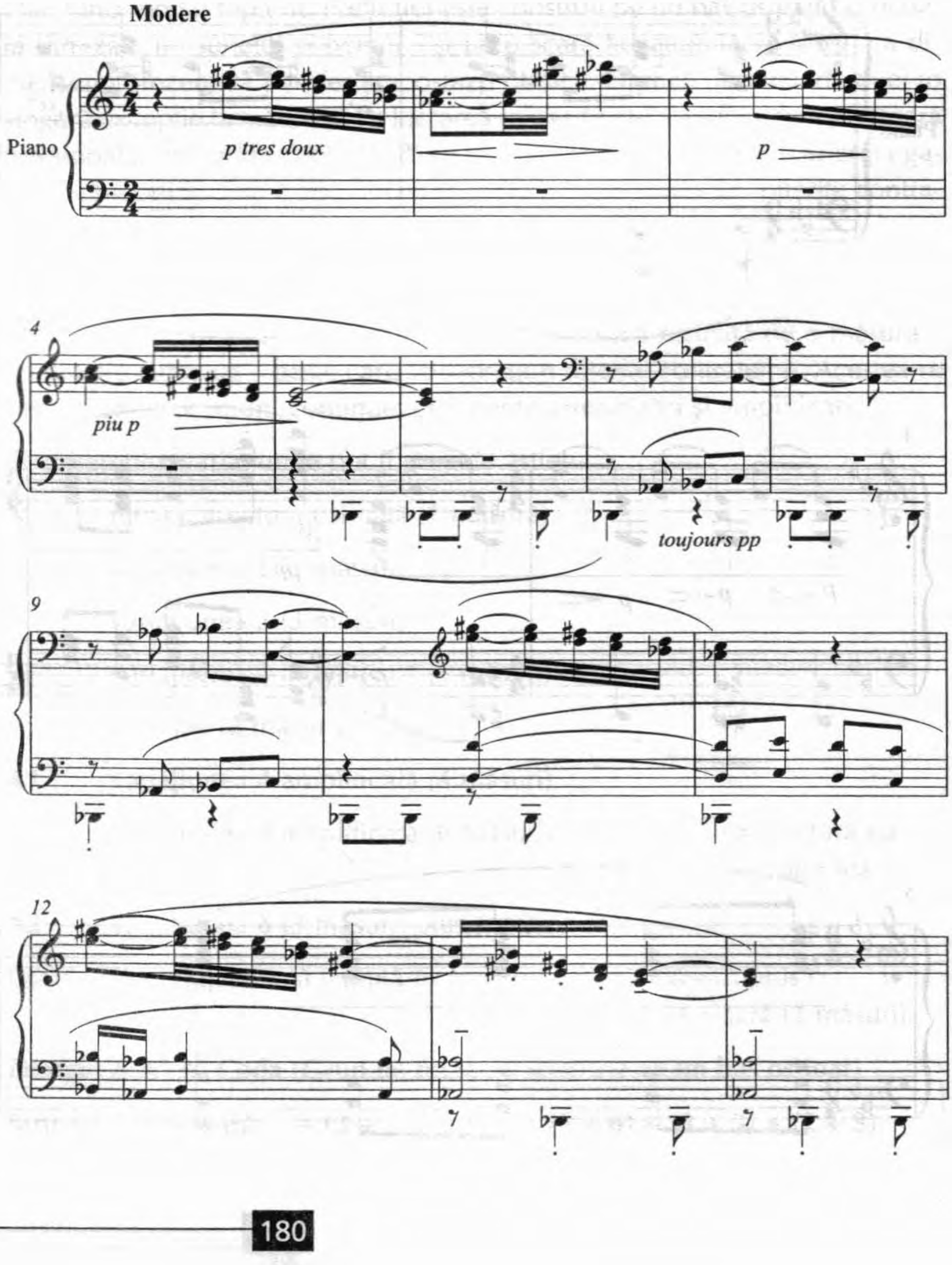
**Structura interioară: 1 + (3 + 3 + 6 + 2) + (4 + 6) + (3 + 3) + (2 + 3)**

**Ex. 8.9.1. Debussy: Preludiul "...Danseuses de Delphes" 1er Livre**

Tema

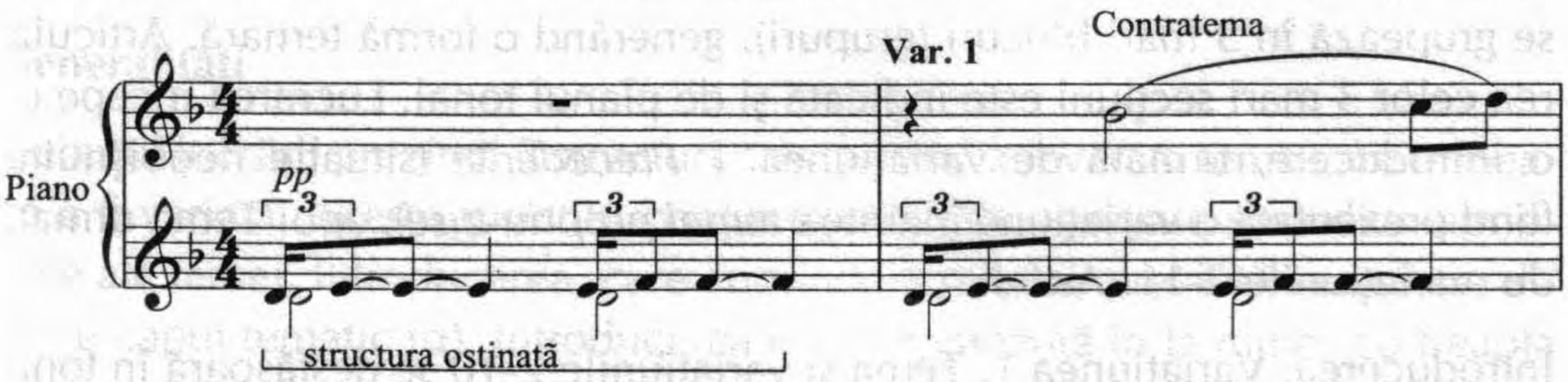


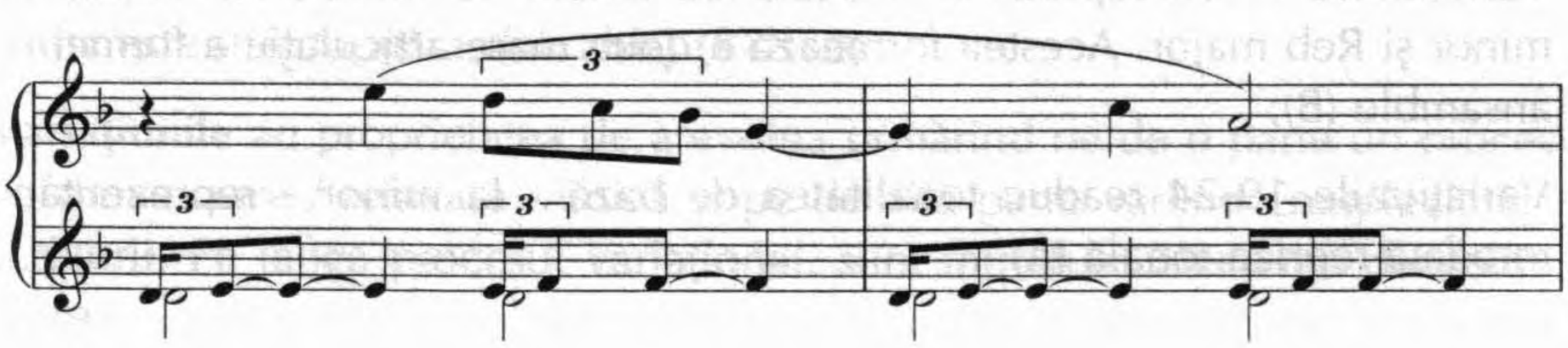
**Ex. 8.9.2. Debussy: Preludiul "...Voiles" 1er Livre**
Variaţiuni continue
Structură ostinată: pedală variată ritmic pe si bemol



**Ex. 8.9.3. Debussy: Preludiul nr.6 ..."Des pas sur la neige"1er Livre**

Variaţiuni continue
Structura ostinată: motiv polifonic compus
Var. 1: structura ostinată (Tema) cu Contratemă



## 8.10. Variaţiuni orchestrale concertante

### 8.10.1. Exemplu de analiză: Rahmaninov - "Rapsodia pe o temă de Paganini" pentru pian şi orchestră

Deşi se intitulează rapsodie, această lucrare este de fapt o *temă cu variaţiuni* tratate într-o manieră liberă. Se realizează un parteneriat între instrumentul solist şi orchestră în vederea prezentării cât mai variate a temei. Potenţialul variaţional al acestei teme (abordată, de altfel, şi de alţi compozitori precum Liszt, Brahms sau Lutoslawski) este speculat pe o suprafaţă de text muzical care cuprinde 24 de ipostaze diferite ale acesteia. Pe ansamblu, variaţiunile se grupează în 3 mari blocuri (grupuri), generând o formă ternară. Articularea celor 3 mari secţiuni este indicată şi de planul tonal. Lucrarea începe cu o introducere, urmată de variaţiunea 1 *Precedente* (situaţie neobişnuită, fiind prezentată o variaţiune înaintea *temei propriu-zise*), apoi Tema urmată de variaţiunile 2-11. Astfel:

Introducerea, Variaţiunea 1, Tema şi variaţiunile 2-10 se desfăşoară în tonalitatea de bază (la minor) şi formează prima mare articulaţie a formei de ansamblu (A). Variaţiunea 11 are rol de punte.

Variaţiunile 12-18 reprezintă digresiunea tonală: re minor, Fa major, sib minor şi Reb major. Acestea formează a doua mare articulaţie a formei de ansamblu (B);

Variaţiunile 19-24 readuc tonalitatea de bază - la minor - reprezentând totodată repriza tonală (A).

Coda.

**Forma de ansamblu**

| A | B | A |
|---|---|---|
| Introducere<br>Var.1<br>Tema<br>Var.2-10<br>Var.11 - punte<br><br>*la minor* | Variaţiunile<br>12 - 18<br><br><br>*re, Fa, sib, Reb* | Variaţiunile<br>19-24<br>Coda<br><br>*la minor* |

**A (Introducere; var.1; Tema şi variaţiunile 2-10)**

*la minor*

**Punte - var. 11 (modulantă)**

**B {(var. 12-13) + (var. 14-15) + (var. 16-17) + var.18}**

*re* *Fa* *sib* *Reb*

**A (var. 19-24) - Coda**

*la*

**Generalităţi**

Debutul lucrării prezintă 2 structuri care preced adevărata temă care urmează a fi variată. Aceste structuri conţin elementele esenţiale melodico-armonice ale temei. Introducerea, care cuprinde 8 măsuri, prezintă în registre diferite capul tematic (α). Introducerea este armonizată în la minor cu treapta a II-a coborâtă şi treaptele VI şi VII urcate.

**Variaţiunea 1 (precedente)** - prefigurează pilonii melodico-armonici ai temei, fiind o prezentare esenţializată a acesteia.

**Tema** este structurată astfel: **$abb_V$ (8+8+8)**

**Variaţiunile** au proprietatea de a evolua urmărind pe de o parte un proces de dinamizare / relaxare ritmică şi pe de altă parte variind complexitatea scriiturii. Pe lângă procesul variaţional, sunt introduse elemente dezvoltătoare.

**Crescendo / Decrescendo ritmic:**

Var. 2-5 - crescendo ritmic;
Var. 6-7 - decrescendo ritmic;

Var. 8-10 - crescendo ritmic;
Var. 11-12 - decrescendo ritmic;

Var. 13 - 15 - crescendo ritmic;
Var. 16-18 decrescendo ritmic;

Var. 19-24 - crescendo ritmic

În cadrul variaţiunii 24, subsecţiunea "piu vivo" are rolul de codă.

Variaţiunile sunt în general libere (numărul de măsuri este variabil), cu modificări importante de tempo, metru, tonalitate (variaţiuni de caracter). Toate variaţiunile folosesc procedee ritmico-ornamentale şi elemente dezvoltătoare.

**Teme de seminar:**

- ❑ Analizaţi temele unor lucrări selectate din bibliografia muzicală indicată mai jos.
- ❑ Evaluaţi potenţialul variaţional al acestor teme d.p.d.v. melodic, ritmic, armonic, formal, agogic. Stabiliţi parametrii fundamentali şi paramètrii variabili ai acestor teme.
- ❑ Grupaţi variaţiunile după principii variaţionale comune.
- ❑ Specificaţi curbele de crescendo ritmic şi diminuendo ritmic exprimate prin diminuarea sau augmentarea valorilor în diferitele grupuri de variaţiuni.
- ❑ Specificaţi cum variază gradele de complexitate a scriiturii pe ansamblul lucrării.
- ❑ Descrieţi şi încadraţi fiecare variaţiune în categoriile generale şi particulare studiate.
- ❑ Indicaţi variaţiunile de caracter şi explicaţi caracteristicile acestora în raport cu tema.
- ❑ Realizaţi scheme care să ilustreze strategia de ansamblu a lucrării.

***Bibliografie muzicală:***

*Mozart, Sonata nr. 11 în La major (Köchel nr. 331) – partea I;*
*Beethoven: Sonata în La bemol major op. 26 - partea I;*
*Schumann: Variaţiunile ABEGG;*
*Britten: Variaţiuni şi Fugă pe o temă de Purcell;*
*Brahms: Variaţiuni pe o temă de Haydn;*
*Variaţiuni şi Fugă pe o temă de Handel;*
*Variaţiuni pe o temă de Paganini.*

# Capitolul 9

# Sonata

## 9.1. Genul de Sonată. Generalităţi

În accepţiunea de gen muzical, sonata este o lucrare instrumentală multipartită, în sensul că se compune din mai multe părţi independente, cu caracter contrastant. Aceste părţi se mai numesc şi "mişcări", numărul lor fiind variabil în funcţie de tipul de sonată: barocă sau clasică, romantică, modernă sau contemporană. Părţile unei sonate sunt autonome, au formă proprie, conţinut tematic şi ethos propriu, metru şi tempo diferit. Părţile extreme afirmă tonalitatea de bază, iar părţile interioare adoptă omonima, relativa, sau alte tonalităţi apropiate.

Termenul generic de *sonată* derivă din verbul în limba italiană "*sonare*" care înseamnă a cânta la un instrument. Denumirea de "sonată" se asociază lucrărilor în mai multe părţi de factură instrumentală scrise pentru un instrument solo sau pentru un instrument acompaniat de pian (vioară-pian, clarinet-pian, flaut-pian, etc.). Lucrările cu aceleaşi caracteristici scrise pentru 3, 4, sau 5 instrumente, împrumută denumirea formulei instrumentale: trio-uri, cvartete, cvintete, etc. Toate acestea intră în categoria lucrărilor de *muzică de cameră* şi reprezintă genul de *sonată*. Concertele instrumentale, ca şi simfoniile, adoptă caracteristicile generale ale genului de sonată, aplicate aparatului orchestral, cu sau fără solist (Green).

Datorită gradului mare de generalitate pe care termenul de "*sonată*" îl desemna în epoca barocă, aproape orice lucrare interpretată la unul sau mai multe instrumente putea fi denumită astfel. De aceea, în secolele XVI şi XVII, o mare parte din lucrările instrumentale erau numite *sonate, partite sau suite*, acestea având, în general, aceleaşi particularităţi: *o succesiune de "piese" contrastante, unite printr-un centru tonal comun* (v. cap. 14).

*Sonata barocă* are un număr variabil de părţi, contrastante ca tempo, metru şi tematic, păstrând unitatea tonală pentru toate mişcările, respectiv aceeaşi tonică, singura schimbare putând fi aceea de *mod*. Sonata barocă se delimitează de *suita barocă (Partita)* prin renunţarea la denumirea şi la caracterul dansant al majorităţii pieselor care o compun, acestea având un caracter abstract, pur instrumental. Ex: Adagio, Presto sau Fuga, Toccata, etc. (v. cap. 14).

*Sonata clasică* modifică tonalitatea în părţile mediane, prima şi ultima fiind în tonalitatea de bază. De altfel, tonalitatea se specifică în denumirea completă a sonatei respective (ex. Sonata în do minor, sau Sonata în Re major, etc.). Evoluţia genului de sonată poate fi urmărită şi din perspectiva restrângerii numărului de părţi, amplificării acestora, precum şi a stabilirii alternanţelor de mişcare şi a tipului de *formă* pentru fiecare parte.

Odată cu consolidarea *"formei de sonată"*, caracteristicile acesteia vor putea fi preponderent utilizate pentru structurarea mai multor părţi, nu numai pentru prima parte denumită şi *"Allegro de sonată"*. De exemplu: partea a II-a *Lied sonată*, partea a III-a *Scherzo sonată*, partea a IV-a *Rondo Sonată* sau chiar *Sonată*.

Astfel, termenul de *"sonată"* desemnează forma anumitor părţi şi totodată lucrarea în ansamblul ei. Termenul de *"sonată"* se va generaliza, în special în clasicism, utilizându-se diferenţiat pentru *formă* sau *gen*.

Genurile de *simfonie* sau *concert* reprezintă, de fapt, *genul de sonată* la altă scară instrumentală. Forma de sonată este de asemenea prioritară în simfonie sau concert, aceasta modificându-şi dimensiunile ca urmare a lărgirii şi diversificării ansamblului instrumental. Formele au tendinţa de expansiune odată cu expansiunea aparatului orchestral[1].

### 9.2. Sonata barocă (gen)

La mijlocul sec. XVI, anumite lucrări polifonice vocale de tipul *chanson-ului francez* bazate pe contrapunctul imitativ, cuprindeau mai multe secţiuni distincte, înlănţuite pe principiul unităţii tonale. Interferenţa dintre muzica vocală şi cea instrumentală a condus la apariţia şi dezvoltarea formelor muzicale în epoca barocă. Formele vocale, transpuse pentru instrumente, s-au numit *canzone da sonar(e)*[2], mai târziu fiind asociate cu denumirea de *sonată* (piesă destinată a fi interpretată la un instrument). În acelaşi mod au apărut şi alte denumiri precum *toccata* (piesă pentru un instrument cu claviatură), *cantata* (piesă destinată cântăreţilor), etc.

În sec. al XVII-lea, majoritatea lucrărilor instrumentale erau destinate unui anumit tip de ansamblu. În general, ansamblul cuprindea un instrument cu rol de *solist*, altul cu funcţia de a realiza *basul continuu* şi un instrument care realiza *armonia*. Formulele instrumentale variau astfel: flaut sau vioară (*solo*), violoncel sau viola da gamba (*basul continuu*) şi clavecinul sau orga

[1] Teodorescu-Ciocănea, L; *Timbrul muzical – Strategii de compoziţie,* Ed. Muzicală (Buc. 2004).
[2] Green, Douglas; *Form in tonal Music / An introduction to Analysis* ed. Holt, Reinhart; London, 1965, pag. 178

(*armonia).* Lucrările instrumentale încep a fi diferenţiate după un anumit "stil" adoptat în funcţie de locul în care erau interpretate. Se disting astfel două tipuri de lucrări instrumentale care vor purta numele de sonată, în accepţiunea sa cea mai largă: *sonata da camera şi sonata da chiesa.*

1. *Sonata da camera* reprezenta, în esenţă, o suită de 3-6 dansuri instrumentale, precedată adeseori de un preludiu. Acest tip de sonată este similar cu lucrările destinate instrumentelor cu claviatură de la sfârşitul sec. XVI şi sec. XVII. În secolul al XVIII-lea, aceste lucrări instrumentale care includeau dansuri de diferite origini se vor numi *suite sau partite* (ex. Bach: *Suite franceze, Suite engleze, Partite*). *Suitele baroce*[3] cuprindeau o serie de dansuri specifice anumitor regiuni geografice cu o scriitură preponderent polifonică: allemande, courante, sarabande, menuet, bourré, siciliana, ciaconna, air, gique, etc.

   Mai târziu, lucrări denumite *serenade, divertismente (Mozart, Haydn, Beethoven) sau chiar septet sau octet,* erau de fapt *suite,* care cuprindeau un număr mai mare de 4 părţi.

2. *Sonata da chiesa* se caracterizează printr-un caracter mai sobru şi totodată printr-un număr mai restrâns de părţi. Denumirea este dată de faptul că acest tip de sonată era interpretat în biserică. Corelli stabileşte atât numărul cât şi alternanţa de mişcare pentru *sonata da chiesa*: patru părţi, *lent-repede-lent-repede.* Geminiani, Telleman, ca şi Handel şi Bach au contribuit la evoluţia sonatei da chiesa, transferând schema acesteia unor lucrări pentru diferite instrumente solo (flaut, vioară) sau acompaniate de clavecin.

Pe lângă aceste tipuri de sonată se cristalizează şi sonata bipartită scarlattiană (v. 9.4).

### 9.3. Sonata clasică (gen)

Ordinea şi numărul părţilor genului de sonată au alternat între 3 şi 4 părţi în a 2-a jumătate a sec. XVIII. Schema sonatei cu 3 mişcări: *repede - rar - repede,* s-a extins de la muzica de cameră la uvertura operei italiene – *Sinfonia.* La sfârşitul secolului al XVIII-lea, această schemă rămâne pentru lucrări camerale solo sau duo. Schema sonatei în 4 mişcări a fost consolidată începând cu Beethoven, fiind valabilă atât pentru lucrări solo cât şi pentru ansambluri simfonice sau vocal simfonice.

Sonata în 4 părţi poate adopta două scheme: *lent - repede - lent - repede* (modelul italian al *sonatei da chiesa*) sau *repede - lent - moderat - repede*

[3] Vezi cap. 14 - Suita barocă.

(modelul german, propus de Johann Stamitz şi de alţi compozitori de la Manheim în jurul anului 1750, influenţaţi la rândul lor de o simfonie scrisă în 1740 de austriacul G. M. Monn). Modelul german a fost adoptat de compozitorii clasici datorită echilibrului şi totodată variaţiei de mişcare pe care îl conferă: două mişcări rapide în extremităţi care încadrează o mişcare lentă şi una moderată/repede (Menuet sau Scherzo). Această schemă tipică pentru clasicism, nu anulează excepţiile, care constau dintr-un număr variabil de mişcări (de la 1 la 6 părţi) în diferite succesiuni de tempo, cu debut lent sau rapid.

*Sonata Scarlattiană* (sec. XVIII) este un exemplu care ilustrează sonata într-o singură mişcare, formulă care a fost reluată şi dezvoltată mai târziu de Liszt sau, în sec. XX, de Alban Berg.

*Sonata contemporană* într-o singură parte conţine adeseori mai multe mişcări cântate attacca. Sonate în 2 părţi întâlnim atât la Mozart, Beethoven, Schubert cât şi la Prokofiev sau Berg. Adăugând anumite părţi "de caracter", se obţin sonate sau simfonii în mai mult de 4 părţi (Ex. Beethoven *Simfonia 6*, Berlioz *Simfonia fantastică*, etc.). Cvartetele lui Beethoven arată posibilitatea multiplicării părţilor până la 7.

*Tematismul* este un alt parametru care va genera diferite tipuri de sonate. Forma de sonată poate fi monotematică sau bitematică, iar restul părţilor pot avea teme proprii sau teme derivate. Dacă o anumită temă se reia explicit şi în celelalte părţi ale sonatei, acea sonată se va numi *"sonată cu temă ciclică"*.

Principiul ciclicităţii este aplicat în cazul lucrărilor ale căror teme sunt deschise, adică sunt transferate altor mişcări decât în cea în care au fost auzite prima oară. Termenul de *temă ciclică* se referă la apariţia aceleiaşi teme în mai multe părţi ale sonatei.

După gradul de libertate cu care sunt tratate formele precum şi după conţinutul ideatic, putem distinge mai multe tipuri de sonate:

a. *Sonata Fantezie* (*Beethoven - Sonata quasi una fantasia -supranumită Sonata lunii)* renunţă la forma de sonată a primei părţi;

b. *Sonatele cu titlu programatic* (Beethoven - *Sonata Pathétique, Les Adieux, Sonata Primăverii, etc.)* nu urmăresc un scenariu propriu-zis (program literar). Titlul este doar o sugestie care poate să inducă o anumită stare de spirit, să trimită chiar la o anumită lucrare literară, sau să evoce numele unei anumite persoane (Beethoven - *Sonata Kreutzer, Sonata Waldstein, Sonata Hammerklavier*).

## 9.4. Sonata scarlattiană (gen şi formă)

*Sonata scarlattiană* îşi are originea în dansul instrumental numit *allemande* (v. cap.14 *Suita barocă*), de factură *bipartită şi monotematică*. Scarlatti preia aceste caracteristici în formularea celor peste 550 de *Essercizi* – redenumite ulterior sonate într-o singură mişcare în care se prefigurează structura *formei de sonată clasică*. Trecerea de la monotematism la bitematism s-a produs printr-o mutaţie survenită în construcţia *sonatei scarlattiene*. Desprinderea din tema iniţială a unei *idei secunde* - adusă, prin intermediul unei punţi modulante, în tonalitatea dominantei sau relativei - denotă păstrarea caracterului *monotematic* al sonatelor scarlattiene (monotematismul fiind tipic barocului). Dar, odată cu accentuarea contrastului dintre cele două idei tematice se produce primul pas spre *bitematism.* Forma generală a sonatei scarlattiene este *bipartită continuă cu rimă.* Mişcarea armonică va descrie un arc:

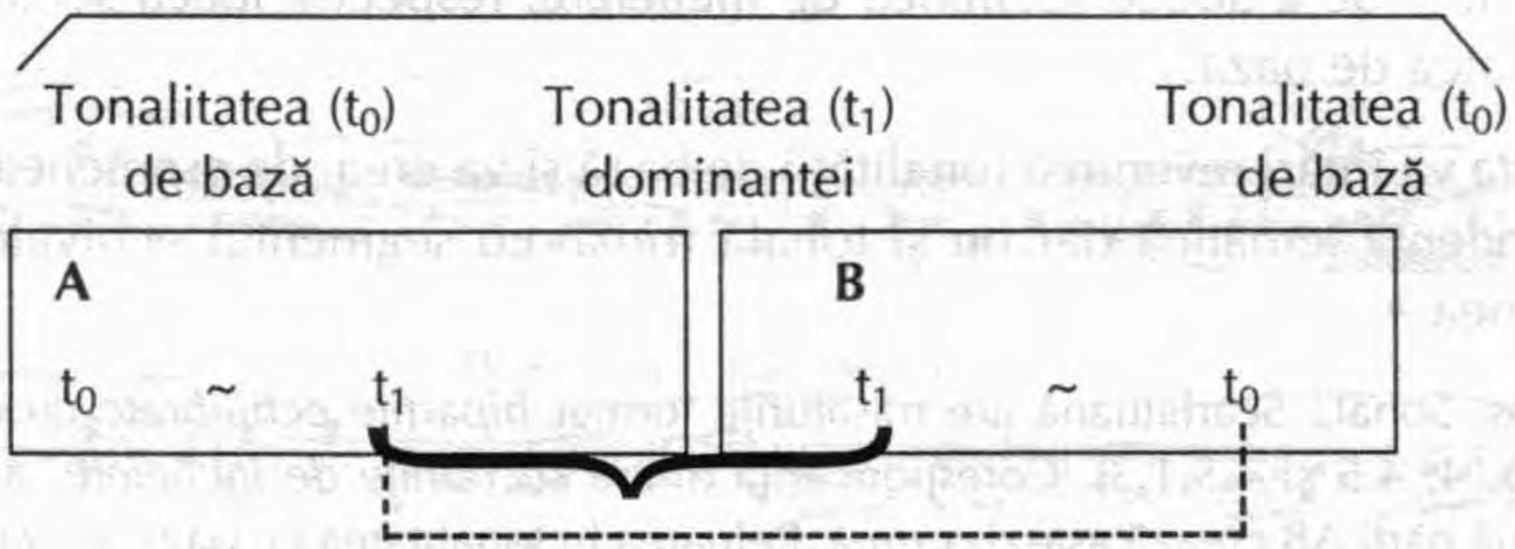



**Fig. 9.4. a.** Structura tonală a sonatei scarlattiene.

Cele două părţi[4] (secţiuni) ale formei bipartite (A şi B) se divid în subsecţiuni cu funcţii diferite. Prima parte A (echivalentă cu Expoziţia) cuprinde mai multe subsecţiuni:

1. *Subsecţiunea de deschidere* ($a_1$) expune o temă succintă (4–8 măsuri), echivalentă cu Tema principală, în $t_0$;
2. *Subecţiunea modulantă sau* punte, deplasează centrul tonal către o tonică secundară $t_1$, respectiv zona dominantei sau relativei;
3. *Subsecţiunea de încheiere* ($a_2$) afirmă noul centru tonal prin expunerea unei *idei muzicale secunde* (mai mult sau mai puţin derivată din Tema principală);
4. *Codetta* întăreşte cadenţa concluzivă.

A doua parte (B) va relua aceeaşi structură interioară a primei părţi (secţiuni), dar urmând un alt plan tonal. Astfel, B-ul debutează în general cu tema principală variată TPvar. ($a_1$ în $t_1$), uneori uşor dezvoltată, dar în altă tonalitate

[4] Termenul de *parte* este utilizat în acest caz în sensul de diviziune a unui întreg, respectiv a unei forme bipartite şi nu în sensul de mişcare diferită a unei lucrări ultipartite (n.a.).

decât cea inițială – respectiv prelungind noua tonalitate (V sau III). Nu are loc o dezvoltare propriu-zisă, ca secțiune autonomă, după care să urmeze o repriză a materialului din secțiunea A, ci o dezvoltare incipientă. Se poate spune că repriza temei principale ($a_1$) are loc concomitent cu propria dezvoltare, fiind o repriză numai tematică, nu și tonală. Nu există nici o *repriză* ca secțiune independentă, deoarece tema principală nu mai revine în tonalitatea de bază. Va avea loc o repriză doar a temei secundare, pe principiul revenirii tonale, aceasta fiind adusă în tonalitatea de bază (procedeu folosit în *repriza formei de sonată*). Se crează o echivalență tematică dar nu și tonală între segmentul de încheiere a secțiunii A și segmentul de încheiere a secțiunii B. Această echivalență se numește *rimă*, iar forma care rezultă va fi *bipartită echilibrată cu rimă (engl. balanced binary form with musical rhyme).*

*Puntea (retranziția)* va avea rolul de a remodula în tonalitatea inițială (V-I sau III-I) și de a aduce *secțiunea de încheiere,* respectiv *ideea secundă,* în tonalitatea de bază.

*Codetta* va întări revenirea tonalității de bază și va crea, de asemenea, o corespondență tematică dar nu și tonală (*rimă*) cu segmentul echivalent din secțiunea A.

Obs. Sonata Scarlattiană are trăsăturile formei *bipartite echilibrate cu rimă* (v. cap. 4, 4.5 și 4.5.1.3). Corespondența dintre *secțiunile de încheiere* ale celor două părți AB crează așa-zisa *rimă.* Reluarea în tonalitatea de bază a *secțiunii de încheiere,* care este echivalentă cu *ideea secundă,* este una dintre particularitățile importante ale viitoarei forme de sonată clasică.

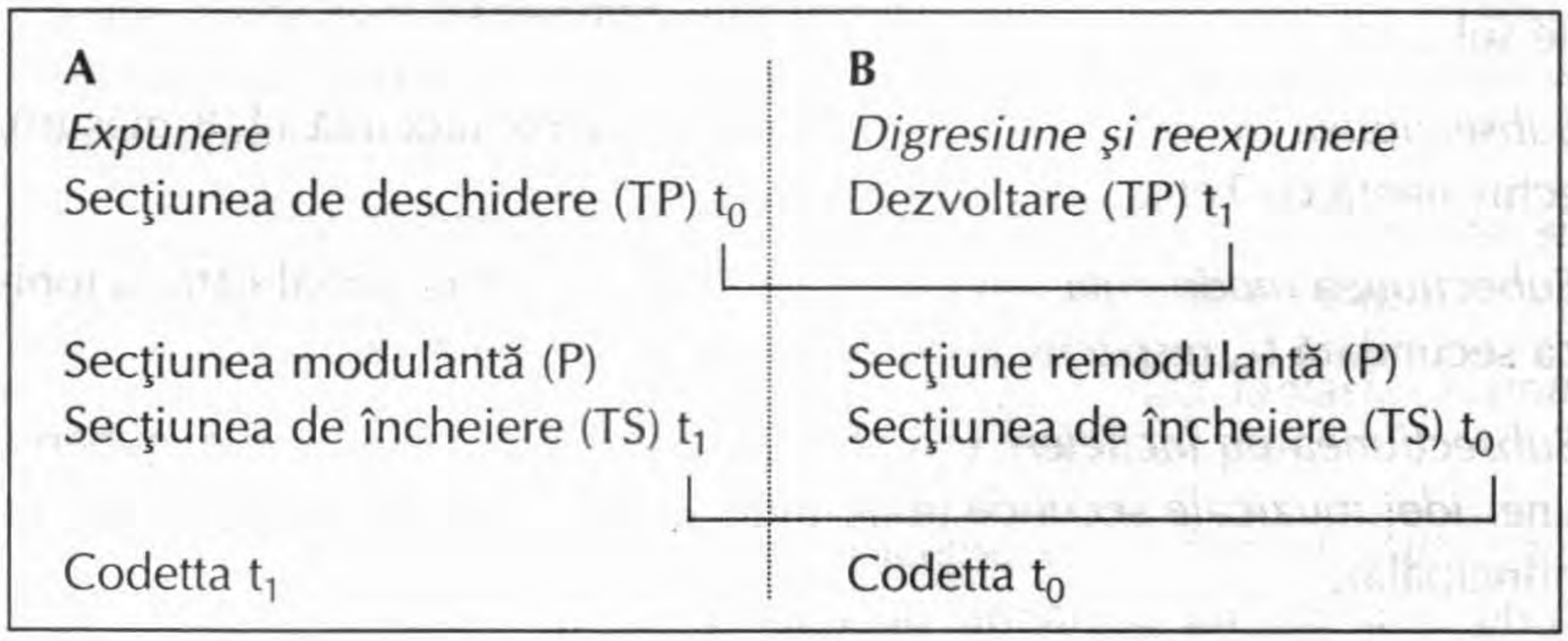
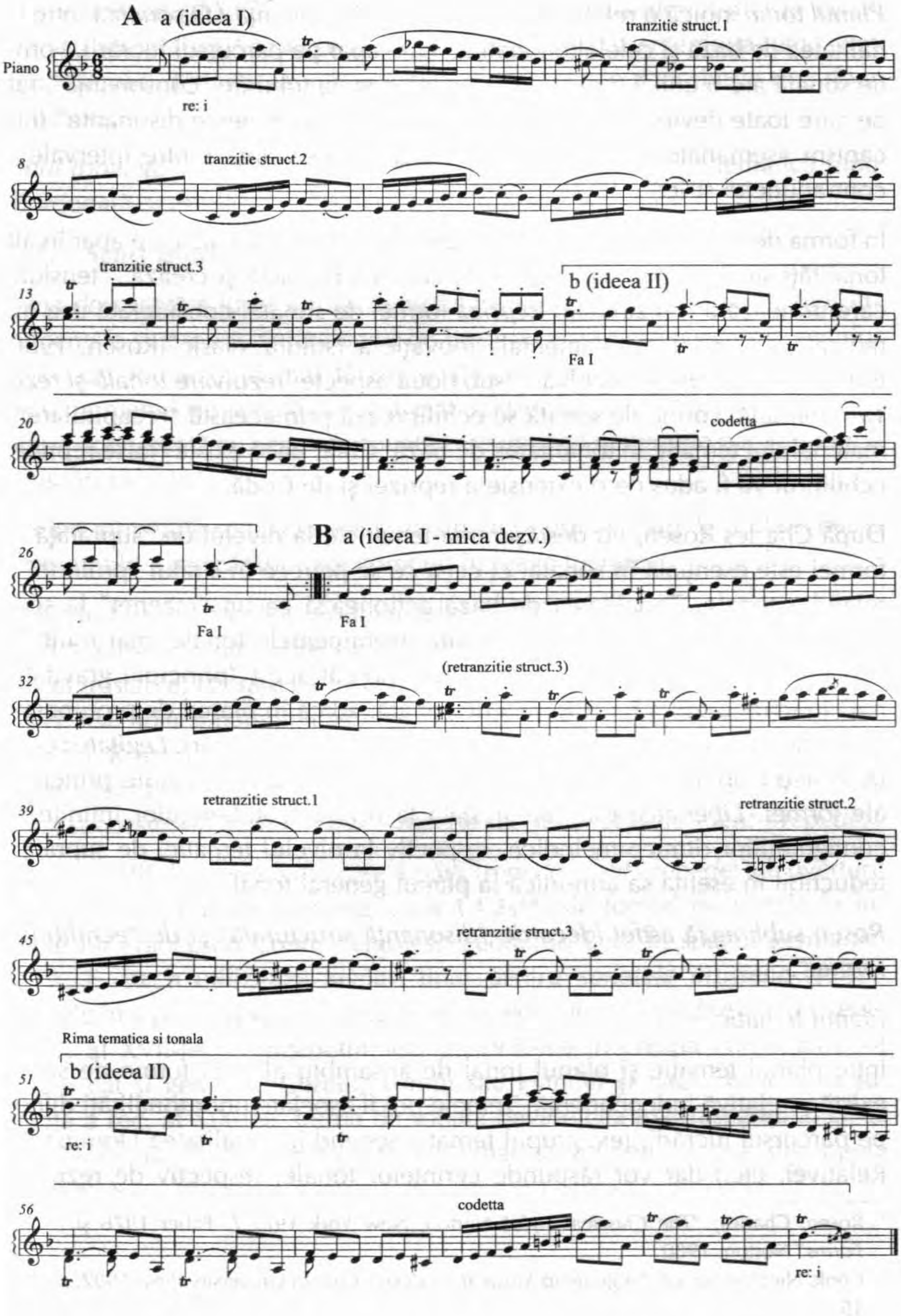



**Fig. 9.4.b -** Schema Sonatei Scarlattiene

Scarlatti este considerat un exponent al epocii post-baroce și totodată un preclasic, aflându-se la intersecția dintre cele două ere (Newman, 1963, pag. 261).

## Ex. 9.4.: Scarlatti: Sonata nr. 5 re minor (vol. 25 Sonaten)

Forma: Bipartită echilibrată cu rimă



## 9.5. Sonata ca formă. Generalităţi

Forma de Sonată este expresia unei perfecte coerenţe structurale şi a unei dramaturgii tonale.[5]

*Planul tonal* indică o relaţie bipolară de tip *Consonanţă / Disonanţă* între tonalitatea de bază şi celelalte tonalităţi care apar pe parcursul lucrării. Forma de sonată are o unică tonalitate, asociată conceptului de "consonanţă", faţă de care toate devierile în alte tonalităţi devin "evenimente disonante" (mecanism asemănător relaţiei de disonanţă / consonanţă dintre intervale în contrapunctul strict)[6].

În forma de sonată, secţiunile, suprafeţele tematice şi tonale care apar în alte tonalităţi sunt "disonante" faţă de tonalitatea de bază şi crează "tensiuni" care urmează a fi rezolvate. *Repriza* formei de sonată, considerată cea mai radicală şi totodată fundamentală inovaţie a "stilului clasic"(Rosen, 1980), este expresia acestei "rezolvări" sub două aspecte: *rezolvare tonală şi rezolvare formală*. Forma de sonată se echilibrează prin această "recapitulare" a materialului tematic în tonalitatea de bază. Chiar dacă există "false reprize", echilibrul va fi adus de o extensie a reprizei şi de Codă.

După Charles Rosen, nu desfăşurarea tematică, la nivelul de "suprafaţă" al formei este esenţială în sonată, ci ceea ce se petrece în stratul "profund" al relaţiilor tonale. Tonalitatea de bază acţionează ca un "magnet" la scara secţiunilor, spre care sunt atrase toate evenimentele tonale, mai mult sau mai puţin îndepărtate de tonică. Atâta timp cât acest "principiu gravitaţional" funcţionează la baza formei de sonată, adică în planul de profunzime, "suprafaţa" poate îmbrăca o infinitate de posibile actualizări. *Legitatea* constă în acest principiu gravitaţional care structurează articulaţiile principale ale formei. *Libertatea* este manifestată la nivelul combinaţiilor infinite ale configuraţiilor ritmico-melodice, respectiv la nivelul tematic, de suprafaţă, reductibil în esenţa sa armonică la planul general tonal.

*Rosen subliniază astfel ideea de "disonanţă structurală" şi de "echilibru al formei".*

*Planul tematic*

Între planul tematic şi planul tonal de ansamblu al unei forme de sonată există o relativă independenţă. Temele pot fi asociate unor tonalităţi diferite pe parcursul lucrării, (ex. grupul tematic secund în tonalitatea Dominantei, Relativei, etc.) dar vor răspunde cerinţelor tonale, respectiv de rezolvare

[5] Rosen, Charles; *"The Classical style"* Norton, New York 1972 / Faber 1976 şi *"Sonata Forms"* Norton, 1980

[6] Cook, Nicolas: op. cit. *"A guide to Musical Analysis"* Oxford University Press 1997; pag. 14-15.

tonală. Acest fapt este ilustrat de revenirea grupului tematic secund în tonalitatea de bază în repriză. Planul tematic este mai degrabă menit să sublinieze articulaţiile *formei*, adică să clarifice funcţiile diferitelor tonalităţi în planul general al formei. Bitematismul indică prezenţa a două teme contrastante, bine individualizate. Monotematismul nu este abandonat nici în clasicism sau romantism Acesta se manifestă prin faptul că cele două teme sunt asemănătoare, derivate sau chiar identice. Ceea ce le deosebeşte este doar tonalitatea.

*Planul tonal* va structura întreaga formă de sonată, suprafaţa tematică fiind subordonată acestuia.

### 9.5.1. Scurt istoric al formei de sonată[7]

*Forma de sonată* a jucat un rol deosebit de important în istoria muzicii instrumentale şi a reprezentat tiparul de bază pentru prima mişcare a genului de sonată, influenţând mai târziu şi structura celorlalte părţi. Din acest motiv, termenul de *sonată* a fost ataşat acestei forme. Forma de sonată nu trebuie confundată cu genul de sonată care implică mai multe părţi cu forme şi mişcări diferite.

*Schema formei de sonată* se referă la structura primei părţi, şi nu la schema de ansamblu a mişcărilor care compun întreaga lucrare.

La sfârşitul sec. al XVI-lea, Andrea Gabrieli şi Giovanni Croce şi-au intitulat anumite piese instrumentale *sonate*. Acestea cuprindeau 5 până la 10 secţiuni contrastante, cântate ca o singură mişcare. Mai târziu, la începutul sec. al XVII-lea, apar sonate (în creaţia compozitorilor italieni M. Neri, C. Fontana sau S. Rossi) cu mai puţine secţiuni dar mai extinse, care devin autonome. Se crează astfel schema de mişcări a sonatelor în mai multe părţi (3 sau 4), cu succesiunea *repede - lent - repede* sau *lent - repede - lent - repede*.

În sec. al XVIII-lea, prima din cele 3 părţi (*repede - lent - repede*) ale uverturii operei italiene numite *Sinfonia*, capătă trăsăturile formei de sonată în lucrările lui Francesco Conti, Pergolesi, Leonardo Leo. În spaţiul germanic, C. Ph. E. Bach utilizează acelaşi tipar pentru *sonatele prusiene* (1742). Sonatele în 4 părţi cu succesiunea *lent - repede - lent - repede* erau frecvente în sec. al XVII-lea şi începutul sec. al XVIII-lea în creaţia compozitorilor italieni cât şi germani: Corelli, Torelli sau Handel şi Bach. În a doua jumătate a sec. al XIX-lea, forma de sonată devine cea mai răspândită. Ea se extinde de la muzica instrumentală chiar la anumite scene din opere (Mozart).

---

[7] Green, D.M; op. cit.

Clasicii şi romanticii vor utiliza forma de sonată atât pentru partea întâi, cât şi pentru alte părţi. Uneori forma de sonată din partea întâi este înlocuită cu o *temă cu variaţiuni*, în schimb celelalte părţi pot fi forme hibrid cu caracteristicile sonatei. Astfel, partea a II-a poate fi *Lied Sonată*, partea a III-a – *Scherzo Sonată*, partea a IV-a – *Rondo Sonată*.

În sec. XX, Prokofiev, Bartók, Hindemith, Enescu, au scris sonate şi concerte a căror primă parte reprezintă o formă de sonată. Schoenberg a transferat principiile sonatei tonale unor lucrări *dodecafonice*.

### 9.6. Forma de sonată: Plán tonal şi secţiuni

Forma de sonată este considerată de unii autori (E.B.Kohs, Schoenberg) o formă tripartită ABA sau mai precis AABA (prin repetarea expoziţiei). Există totuşi un conflict între design-ul de suprafaţă şi planul tonal al acestei forme. Din acest motiv, alţi autori (Green, Newman, Cooper, Meyer) consideră forma de sonată ca descriind o singură mişcare completă armonică prin intermediul a 2 mari suprafeţe muzicale: AA (Expoziţia repetată) şi BA (Dezvoltarea şi Repriza). Această concepţie accentuează faptul că între Dezvoltare şi Repriză există o mişcare continuă armonică. Dezvoltarea nu este o secţiune închisă tonal, ci se rezolvă prin conjuncţie odată cu începutul reprizei (V-I). Numai planul de suprafaţă tematic şi structural indică o posibilă segmentare ternară.

După Green, planul tonal al formei de sonată combină două aspecte ale formelor bipartite: *bipartita rotunjită continuă* (prin prelungirea în Dezvoltare a tonalităţii în care s-a încheiat Expoziţia) şi *bipartita echilibrată cu rimă* (prin reluarea în Repriză a grupului tematic secund GTS şi a temei concluzive TC în tonalitatea de bază) – (v. cap. 4). Corespondenţa dintre *secţiunile de încheiere* (GTS şi Tema concluzivă) ale Expoziţiei şi Reprizei, crează un echilibru şi totodată o aşa-numita *rimă*.

Desfăşurarea tonală, pe ansamblu, indică o afirmare a tonalităţii de bază şi o îndepărtare de aceasta (**A - Expoziţia**), apoi o prelungire sau o progresie tonală şi o revenire la tonalitatea iniţială (**B - Dezvoltarea şi Repriza**). Aceste trepte tonale parcurg 3 faze ale discursului muzical, asemenea tuturor formelor binare sau ternare: *Expunere, Digresiune, Reexpunere*. În cazul formei de Sonată acestea se vor numi:

1. Expoziţie **(A)**
2. Dezvoltare (Elaborare) } **(B)**
3. Repriză }

După design-ul pe care îl descrie planul de suprafaţă, forma de sonată poate fi considerată *formă tripartită* – **ABA** (Schoenberg, E.B.Kohs).

4. Expoziţie **(A)**
5. Dezvoltare (Elaborare) **(B)**
6. Repriză **(A)**

După planul tonal al structurii profunde, forma de sonată are o *structură binară continuă* (Green, Newman, Cooper, Meyer). Faţă de structura fundamentală a unei lucrări tonale, îndepărtarea de tonică este considerată o *disonanţă structurală* care tinde să se rezolve la tonica de bază. Din această perspectivă, forma de sonată descrie pe ansamblu o *mişcare armonică unică şi completă.*

*Obs.* Structura tonală de mai jos indică zone tonale şi nu trepte.

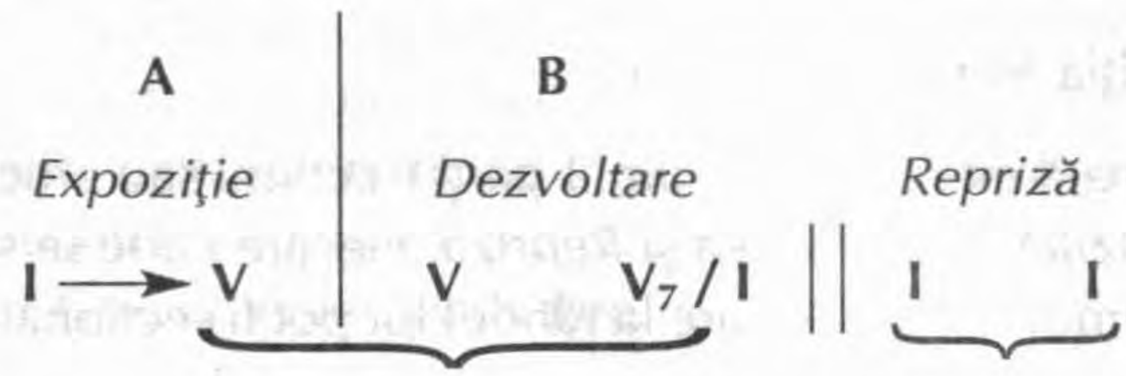



**Fig. 9.6-a** Structura tonală fundamentală pentru o sonată în tonalitate majoră

Notă: $V_7$ / I semnifică treapta a V cu septimă din tonalitatea tonicii.

Secţiunea 1, **A** (Expoziţia) este o structură armonică deschisă progresivă. Săgeata este simbolul grafic al mişcării armonice progresive. Mişcarea armonică progresează dintr-o zonă tonală către altă zonă tonală: în tonalităţi majore către tonalitatea dominantei (**I - V**) şi în tonalităţi minore către tonalitatea relativei majore (**i - III**). Odată atinsă noua tonalitate, aceasta se va prelungi în secţiunea numită *Dezvoltare,* trecând prin diferite inflexiuni modulatorii până la o cadenţă care transformă acordul tonicii dominantei în acordul de septimă de dominantă al tonalităţii de bază, pregătind astfel repriza. Semnul grafic sub formă de acoladă arată *prolongaţia armonică* (succesiune de acorduri reductibile ca evenimente armonice la funcţia pe care în realitate o prelungesc). Din această perspectivă, structura de ansamblu a formei de sonată se aseamănă cu forma *bipartită rotunjită,* care de asemenea prelungeşte funcţia dominantei sau a relativei în debutul B-ului. Semnul grafic sub forma celor două linii paralele verticale indică întreruperea mişcării armonice prin cadenţarea pe tonică şi totodată reluarea acesteia de pe treapta I a tonalităţii de bază.

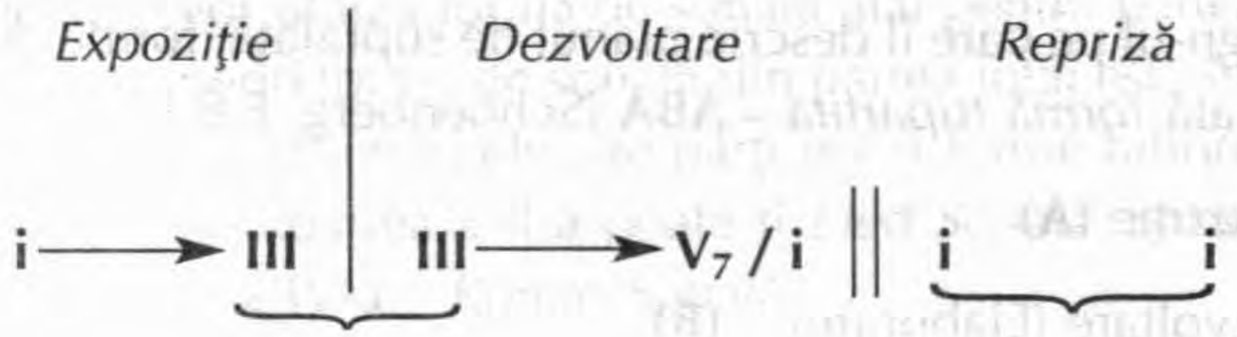



**Fig. 9.6-b** Structura tonală fundamentală a unei sonate în tonalitate minoră

Notă: **$V_7$ / i** reprezintă acordul de septimă de dominantă din tonalitatea treptei I (reamintim că pentru acorduri minore se folosesc caracterele mici).

În cazul sonatelor în tonalităţi minore, planul tonal fundamental evoluează dinspre tonică spre tonalitatea relativei majore în cadrul expoziţiei (posibil şi către tonalitatea dominantei minore). Dezvoltarea prelungeşte tonalitatea relativei urmând a evolua prin mişcare armonică progresivă către tonalitatea dominantei şi apoi transformă acordul treptei I al dominantei majore în acord de septimă de dominantă pentru tonalitatea iniţială, pregătind repriza.

### 9.6.1. Expoziţia formei de sonată

Forma de sonată este alcătuită din 3 părţi (secţiuni sau articulaţii) cu funcţii diferite: *Expoziţia, Dezvoltarea şi Repriza*. Fiecare parte se subdivide în secţiuni cu denumiri specifice, care la rândul lor pot fi secţionate în subsecţiuni.

Expoziţia cuprinde următoarele secţiuni:

a. Temă Principală (TP); în cazul lucrărilor mai ample Grup Tematic Principal sau Grupul Temei Principale (GTP).
b. Punte (P)
c. Temă Secundară (TS)[8] - Grup Tematic Secundar sau Grupul Temei Secundare (GTS)[9]
d. Temă Concluzivă (TC) sau Grup Tematic Concluziv (GTC)[10]
e. (Codetta).

**Expoziţia {TP, P, GTS, TC, Codetta}**

Expoziţia parcurge întregul material muzical ce urmează a fi prelucrat în Dezvoltare şi reluat (variat tonal) în Repriză. Anumite sonate debutează cu

---

[8] Întrucât se opune *Temei Principale*, denumirea corectă este de *Tema secundară* (deşi nu este mai puţin importantă). Se utilizează, totuşi şi temenul de *Temă secundă* în sensul că este a doua în ordinea apariţiei. În acest caz TP ar trebui să se numească *Temă Primă*. În limba engleză, opoziţiile sunt foarte clare: *First and Second Theme* sau *Principal Theme and Secondary theme.*

[9] Se utilizează şi termenii de Grup tematic secund sau Grupul temei secunde.

[10] Unii autori includ Tema concluzivă în grupul tematic secund.

o *introducere,* de obicei lentă, care precede forma propriu-zisă de sonată. Acestea se numesc *Sonate cu introducere* şi amintesc de debutul în tempo lent al sonatelor *da chiesa* italiene.

De regulă, expoziţia la clasici este dublu expusă. La sfârşitul *expoziţiei* există un semn de repetiţie care indică reluarea acesteia şi trecerea prin "volta 2" la Dezvoltare. Uneori, volta a 2-a reprezintă chiar o tranziţie modulatorie lărgită către Dezvoltare.

**a. Tema principală (TP) sau Grupul tematic principal (GTP)**

*Tema principală* sau *Grupul tematic principal* GTP, reprezintă prima secţiune a Expoziţiei, cu cadenţă bine definită. Tema principală poate fi de diferite dimensiuni, de la o frază de 4 măsuri, grup de fraze, lanţ de fraze, perioadă, dublă perioadă până la forme bi sau tripartite simple. Lucrările de dimensiuni mai ample pot prezenta nu numai o singură temă, ci un *Grup tematic principal,* adică două sau trei idei diferite sau înrudite care vor afirma aceeaşi zonă tonală a tonicii. Acest grup mai poartă denumirea de *Grupul temei principale,* pentru a sublinia importanţa primei idei, celelalte fiind subordonate acesteia. Unii autori includ în *Grupul temei principale* şi *puntea,* ca element modulant constitutiv al primei secţiuni a expoziţiei (Kohs), a doua secţiune fiind *Grupul temei secundare.*

Tema principală poate fi precedată de o *introducere,* adeseori o frază introductivă. Segmentarea temei principale în fraze sau perioade şi identificarea tipurilor de cadenţe vor conduce la stabilirea formei acesteia.

**Ex: TP {$Ss_1$, $Ss_2$, $Ss_3$}**

**Design TP - aba'**

Obs. Ss = subsecţiune la nivel de Frază sau Perioadă

În cazul unui grup tematic, componentele acestuia se vor nota astfel:

**GTP: $TI_1$; $TI_2$; $TI_3$; sau $a_1$; $a_2$; $a_3$.**

**b. Puntea (P)**

Procesul modulatoriu de trecere din zona tonicii în zona dominantei sau relativei este realizat prin intermediul unei subsecţiuni care se numeşte *Punte* sau *Tranziţie* (v. cap. 7 Rondo).

Puntea urmăreşte 3 *faze tonale,* respectiv 3 momente care declanşează şi realizează modulaţia:

1. *Faza I* - faza stabilă tonal, dinaintea modulaţiei;

2. *Faza II* – îndepărtarea de tonică prin apariţia *sensibilei* noii tonalităţi - faza propriu-zis modulantă;
3. *Faza III* – întărirea noii tonalităţi prin apariţia *sensibilei dominantei dominantei.*

Când acordul dominantei noii tonalităţi este precedat de propria dominantă, tonalitatea de bază dispare din sfera conştiinţei auditive prin alterarea cromatică a însăşi tonicii de bază (de exemplu do / do#) şi astfel modulaţia este percepută ca fiind completă.

Redăm mai jos modul în care apar sensibilele tonalităţii Dominantei şi Contradominantei în procesul modulaţiei:

| **Faza I (si becar)** | **Faza II (fa#)** | **Faza III (do#)** |
|---|---|---|
| **Do** | **~ V (Sol)** | **~ V/V (Re)** |

**Fig. 9.6.1.b. Ex:** Momentele modulaţiei unei punţi în tonalitatea Do major

Fazele II şi III se identifică în funcţie de apariţia alteraţiilor cromatice care corespund celor două sensibile: pentru modulaţia la Dominantă alterarea cromatică ascendentă a treptei a IV-a şi pentru modulaţia la Dominanta dominantei, alterarea ascendentă a treptei I. Astfel, în figura 9.6.1.b, faza II este marcată de alterarea cromatică ascendentă a treptei a IV-a (fa#), respectiv sensibila noii tonalităţi, ca element al acordului treptei V/V (acordul dominantei cu sau fără septimă din tonalitatea dominantei - *re - fa# - la*) sau vii$^{0}$/V (acordul micşorat al treptei a VII-a din tonalitatea dominantei, *fa#, la, do*). Începutul fazei III este marcat de sensibila dominantei dominantei (DD - Re major), respectiv sunetul do#. Aceste alteraţii constitutive noilor tonalităţi trebuie diferenţiate de diferitele ornamente cromatice. Sunetul do# apare în componenţa acordului de contradominantă (*la - do# - mi*) al tonalităţii dominantei (Sol major) şi va fixa tonica de Re major transformată apoi în acord de septimă de dominantă (*re - fa# - la - do)* pentru a cadenţa definitiv pe tonica tonalităţii dominantei, Sol major.

În tonalităţi minore, faza a II-a a modulaţiei către relativa majoră (III) nu necesită o alteraţie cromatică, deoarece în minorul natural treapta VII este şi V din III (notat V/III). De exemplu, în la minor natural, acordul treptei a VII este *sol - si - re,* acord echivalent cu V din Do. Faza a treia însă va marca apariţia sensibilei (*fa#*) dominantei tonalităţii Do major.

Modulaţia către relativa minoră (vi) va ţine seamă de aceleaşi principii expuse mai sus. Faza a II-a va fi marcată de sensibila noii tonalităţi, iar faza a

III-a de sensibila dominantei noii tonalităţi (ca element al acordului V/V sau $vii_7^0$ al noii tonalităţi).

În punţile modulatorii către relativa majoră sau minoră (III sau vi), se folosesc uneori armoniile omonimei pentru a nu epuiza efectul schimbării modului înaintea apariţiei *Temei secundare*. Aceste principii pot fi modificate în diferite situaţii tonale excepţionale, prin introducerea altor tonici secundare decât cele necesare pentru realizarea strictă a modulaţiei.

*Fazele punţii* pot fi parcurse în cadrul unei singure *structuri*, unitară tematic şi ca scriitură. De asemenea, în alte cazuri, fiecărei faze tonale poate să îi corespundă o structură proprie. Astfel, între fazele punţii şi structurile în cadrul cărora acestea se manifestă poate exista o corespondenţă sau, dimpotrivă să se creeze un conflict între planul tonal şi cel structural.

Se crează următoarele cazuri:

a. Puntea are o unică structură P, în cadrul căreia distingem cele 3 faze tonale, notate: *f1, f2, f3*.

b. Celor 3 faze tonale le corespund 3 structuri notate: *P1, P2, P3* (respectiv punte1, punte2, punte3).

c. Puntea parcurge două din fazele tonale într-o unică structură, iar a treia fază tonală se realizează printr-o structură distinctă. Vom nota: S1 (*f1+f2*) şi S2(*f3*).

*Puntea parţial modulatorie* este caracterizată prin absenţa unei faze. Fazele care pot fi omise sunt fie *faza I - stabilă tonal,* fie *faza III* . Lipsa primei faze va declanşa într-un mod abrupt modulaţia. În cazul în care lipseşte *faza III,* noua tonalitate va fi pregătită doar de sensibila noii tonalităţi fără a aduce V/V ca tonică secundară. Aceasta se numeşte *punte parţial modulatorie*.

*Puntea non-modulatorie* nu comportă nici o modulaţie, aceasta încheindu-se cu o semicadenţă I-V după care urmează direct GTS în tonalitatea dominantei. Acest caz este valabil numai pentru sonatele în tonalităţi majore care aduc GTS în zona dominantei.

*Puntea cu modulaţie evitată* pregăteşte o anume tonalitate, dar GTS începe surprinzător într-o altă tonalitate decât cea aşteptată.

Expoziţii eliptice de punte sunt cazuri rare, care conectează direct TP de GTS sau folosesc un segment de legătură precum un acord sau câteva note melodice neacompaniate (Haydn, Schubert).

Din punct de vedere *tematic*, puntea poate debuta cu reluarea temei principale, pe parcursul căreia se produce modulaţia. Acesta este tipul de punte organic legată de tema principală.

Alteori, puntea realizează un travaliu motivic cu elemente din TP, sau este neutră tematic printr-o scriitură bazată pe figuraţii armonice sau melodico-armonice.

Atunci când puntea introduce material tematic nou, aceasta se va numi *punte cu temă proprie*. Uneori, puntea anticipă elemente ale GTS.

Puntea are şi un rol în dramaturgia de ansamblu a Expoziţiei. Aceasta are rolul de a temporiza apariţia prea bruscă a unui nou centru tonal şi a unei informaţii tematice contrastante. Prin natura sa, puntea prezintă o mişcare armonică progresivă, creând o tensiune necesară între cele două blocuri tematice (Green).

Ca dimensiuni, puntea este în general proporţională cu TP şi TS, realizând un echilibru între cele două zone tonale şi tematice.

**c. Grupul tematic secund GTS**

Al doilea moment de expunere tematică este întotdeauna un grup tematic. O singură temă secundară este valabilă doar pentru lucrări de mici dimensiuni. Grupul tematic secundar GTS se mai numeşte şi *Grupul temei secundare*. Prin această formulare se observă clar o opoziţie între două teme - Tema principală şi Tema secundară - şi totodată între subordonatele acestora.

Grupul temei secundare conţine, în general, 3 structuri[11], toate în aceeaşi tonalitate (a dominantei în tonalităţi majore sau a relativei în tonalităţi minore). În cadrul grupului pot exista variaţii de mod, adică producerea unui contrast prin utilizarea omonimei (dominanta minoră sau omonima relativei) înaintea apariţiei adevăratei tonalităţi.

Cele 3 structuri fundamentale care alcătuiesc grupul temei secundare sunt, după Zamacois, următoarele:

1. *Tema secundară propriu-zisă ($II_1$) sau $b_1$*
2. *Temă complementară ($II_2$) sau $b_2$*
3. *Temă concluzivă ($II_3$) sau $b_3$*

Notă: Unii autori (Kohs, Green) delimitează tema concluzivă faţă de GTS (v. 9.6.1.d)

*1.Tema secundară propriu-zisă* este, de regulă, de factură melodică, spre deosebire de *Tema principală* care este conturată în special ritmic[12].

*Raportul tematic* dintre TP şi TS variază în funcţie de gradul de înrudire dintre acestea. *Monotematismul* se exprimă fie prin afirmarea aceleiaşi teme

[11] Zamacois, Joaquin; *"Curso de formas musicale"* Span Press Universitaria, 1977, pag. 183.
[12] Bertelin *"Tratado de Composition"* numeşte GTP grup ritmic şi GTS grup melodic.

(TP) pe funcţia de TS (transpusă în altă tonalitate), fie printr-o variaţie a acesteia - care denotă descendenţa temei secundare din tema principală. Contrastul este, în aceste cazuri, doar tonal.

Contrastul tematic şi tonal indică *bitematismul.*

*Obs. Deşi este vorba despre sonate cu două teme, vom diferenţia caracterul monotematic în cazul înrudirii acestora de cel bitematic în cazul contrastului de informaţie muzicală. Astfel, sonata scarlattiană are două teme (idei) înrudite, păstrându-se în perimetrul monotematismului.*

Vincent d'Indy remarcă în lucrarea *Cours de composition musicale* (Paris, 1903-1905) faptul că în faza de început a sonatelor cu două teme, autorii nu puneau accent pe individualitatea melodică a temelor, ca entităţi bine conturate. Temele erau mai degrabă *"o emanaţie melodică a tonalităţii".*

*2. Tema complementară* poate avea un caracter mai puţin particularizat. Adeseori are un caracter neutru tematic sau este o structură dezvoltătoare a unui anumit element motivic al TS propriu-zise. Alteori, însă, este mai expresivă decât tema secundară. Acest lucru se întâmplă în cazul în care TS a fost adusă la omonima dominantei sau relativei, iar tema complementară va exprima adevărata tonalitate.

Grupul temei secundare poate fi extins prin existenţa mai multor structuri complementare, pe care le vom nota astfel:

**II1, II2, II3, II4, II5 etc. sau $b_1$, $b_2$, $b_3$.**

În cadrul grupului, importantă este delimitarea structurilor şi descrierea relaţiilor dintre acestea.

*3. Tema concluzivă* - tratată şi ca entitate separată la punctul "d" al acestui subcapitol (v. 9.6.1.d) - reprezintă ultima dintre structurile grupului tematic secund. Numită şi *Concluzia expoziţiei,* aceasta poate avea un caracter cadenţial (reprezentat printr-un şir de cadenţe) sau poate avea temă proprie. Unii autori o delimitează de GTS, datorită faptului că, de multe ori, poate prelua material muzical din TP, având mai degrabă rolul unei codette a întregii expoziţii.

Indiferent unde este plasată în schema formei, *tema concluzivă* reprezintă ultima structură care încheie expoziţia şi care *are funcţie concluzivă tonală.*

Pe lângă aceste structuri de bază, GTS poate fi extins prin segmente de legătură (tranziţii nemodulatorii), prin apariţia mai multor structuri complementare şi a mai multor structuri concluzive (*grup concluziv*).

*Tema a III-a*

În situaţia în care o temă din cadrul grupului secund afirmă o altă tonalitate decât cea a grupului, atunci aceasta va fi *Tema a III-a*. Dacă una din temele grupului secund are o deosebită pregnanţă, chiar dacă nu afirmă o tonalitate proprie, aceasta poate fi considerată *Tema a III-a*.

**d. Tema concluzivă (Grup concluziv)**

Aşa cum s-a arătat mai sus, ultima structură a Expoziţiei are rolul de a încheia această primă parte a formei de sonată şi se numeşte *Tema Concluzivă TC* sau *Concluzia expoziţiei* (poate fi considerată ca structură a GTS sau ca structură independentă). Poate exista şi un grup de fraze sau perioade cu funcţia de *Grup concluziv*. Materialul tematic este preluat din temele precedente sau este autonom. Adeseori, se crează o *tranziţie* către reluarea Expoziţiei în volta 1 sau către Dezvoltare, ca o prelungire a voltei a 2-a. Dacă Dezvoltarea începe în altă tonalitate decât se încheie Expoziţia, tranziţia va fi modulatorie.

**e. Codetta** este un fragment opţional, care se adaugă uneori Temei concluzive pentru a întări gradul de finalitate al Expoziţiei.

Prin urmare, GTS poate aduce aceeaşi temă în diferite ipostaze în sonatele monotematice, schimbarea tonalităţii fiind esenţială pentru echilibrul formei. De asemenea, GTS poate fi doar o variaţie a TP, sau poate crea un puternic contrast (bitematism). Unitatea de tempo nu îngăduie totuşi un mare contrast de caracter. Doar la romantici, GTS este marcat uneori şi de o schimbare de tempo.

Grupul tematic secund juxtapune o serie de structuri mai mult sau mai puţin unitare ca factură. Acestea reprezintă secţiunile GTS şi se vor nota astfel: $II_1$, $II_2$, $II_3$, etc. O altă variantă de notare care ilustrează şi raportul tematic dintre ideile tematice ale grupului este: $II_1a$, $II_2b$, $II_3c$, etc.

Fiecare secţiune din GTS poate fi descrisă ca unitate structurală (nivel structural): frază, grup de fraze, perioadă, propoziţie, formă bi sau tripartită, etc. Se stabilesc relaţiile tematice în cadrul grupului şi totodată faţă de TP sau materialul punţii. Se identifică momentele de travaliu motivic şi de dezvoltare (procese secvenţiale, dezvoltări prin eliminare, elemente contrapunctice imitative, contrapunct ranversabil etc.). De asemenea, pot fi identificate "modulaţiile de sintaxă", adică transformările scriiturii de tip omofon în diferite tipuri de polifonie: imitativă sau superpoziţională dublă, triplă, etc.

În cadrul GTS pot apărea şi segmente de legătură între secţiuni, numite *tranziţii interioare*.

*Raportul tonal* între TP (GTP) şi GTS variază în funcţie de modul major sau minor în care este scrisă TP. În tonalităţi majore, cea mai des întâlnită situaţie este modulaţia la tonalitatea dominantei. Alte variante posibile sunt modulaţiile la tonalităţile treptelor: III (major sau minor), VI (major sau minor). De asemenea, aceste trepte pot fi alterate ascendent sau descendent. Ex: Do - $Mi_b$ sau Do - $La_b$ . În tonalităţi minore, deplasarea se face către tonalitatea relativei sau a Dominantei minore.

### 9.6.2. Dezvoltarea

Dezvoltarea reprezintă un alt mod de abordare a materialului tematic expus anterior. Utilizând procedeele de travaliu motivic şi de dezvoltare tematică, această parte a formei de sonată impune un anumit nivel energetic care propulsează discursul muzical către o culminaţie (sau către un şir de puncte culminante diferenţiate).

Din punct de vedere tonal, se ating diferite zone tonale prin inflexiuni modulatorii la tonalităţi mai mult sau mai puţin îndepărtate. La nivelul subsecţiunilor se produc o serie de *mişcări armonice progresive*. Dar, la un nivel mai profund, aceste mişcări armonice sunt subsidiare (reductibile), se subordonează unei *prolongaţii armonice a Dominantei* (în cazul tonalităţilor majore) sau *unei mişcări armonice progresive* (în cazul tonalităţilor minore). Structura tonală a dezvoltării este diferită pentru tonalităţile majore faţă de cele minore. În tonalităţile majore, Dezvoltarea debutează în tonalitatea Dominantei (prelungind astfel tonica pe care s-a încheiat Expoziţia) şi se încheie pe $V_7$ din tonalitatea de bază, pregătind astfel repriza. Întreaga structură tonală a dezvoltării poate fi descrisă ca o *prolongaţie armonică (succesiune acordică)* a funcţiei dominantei. În cazul tonalităţilor minore, Dezvoltarea prelungeşte tonalitatea relativei (III) iar apoi evoluează către tonalitatea dominantei (V), transformată în acord de septimă de dominantă pentru $t_0$. Structura tonală în acest caz evoluează de la III la V, descriind astfel, pe ansamblu, o *mişcare armonică progresivă*.

**Structura tonală a Dezvoltării**

**Tonalitate majoră:** V $V_7$ / I *prolongaţie armonică*

**Tonalitate minoră:** III ⟶ V -$V_7$ / I *mişcare armonică progresivă*

**Fig. 9.6.2.** Structura tonală a Dezvoltării

*Fazele dezvoltării*

Deşi alcătuită dintr-un număr *n* de structuri diferite, dezvoltarea urmăreşte 3 faze tonale şi totodată expresive. *Prima fază* este îndepărtarea de tonalitatea în care s-a încheiat expoziţia, având un caracter mai liniştit în comparaţie cu următoarele faze. *Faza a doua* reprezintă parcurgerea mai multor zone tonale - "elongaţia maximă" faţă de tonalitatea de bază luată ca punct de echilibru – şi totodată o tensionare a discursului muzical prin procedee dezvoltătoarea de tip secvenţial şi dezvoltări prin eliminare. Materialul tematic suferă transformări importante pe toate planurile: al scriiturii (poate apărea o modulaţie de sintaxă), al armoniei sau în planul melodico-armonic. Poate, de asemenea, să apară o temă nouă, care nu va mai reveni pe parcursul lucrării, numită *Temă episod*.

*Faza a treia* reprezintă o amplă anacruză pentru Repriză. Această anacruză este, de regulă, o pedală pe dominanta tonalităţii de bază, care crează climaxul întregii forme de sonată, prin acumularea maximă a tensiunii muzicale. Această tensiune este creată datorită prelungirii momentului de aşteptare a revenirii tonale şi tematice. Este unul din momentele cele mai spectaculoase ale dramaturgiei formei de sonată.

Dezvoltarea poate avea diferite dimensiuni, în funcţie de numărul structurilor pe care le conţine. Dezvoltările mai ample sunt gândite pe grupuri de structuri (sau subsecţiuni). Aceste grupuri se alcătuiesc pe baza materialului tematic comun folosit. Un grup de structuri poate prelucra TP astfel: $D_1$ antecedentul; $D_2$, consecventul, $D_3$ sinteză, etc. Aceste structuri vor forma grupul I al dezvoltării, etc.

Notarea secţiunilor dezvoltării poate ilustra atât numărul secţiunii respective cât şi materialul tematic de unde acestea provin: $D_1$ (TP), $D_2$ ($II_1$), etc. Dezvoltarea are un caracter dinamic şi datorită înlănţuirii conjuncte a secţiunilor. Pot apărea şi modulaţii de sintaxă, prin introducerea tehnicii de *fugatto*. Ultima secţiune a dezvoltării cu rol de *retranziţie* crează un punct culminant printr-o pedală pe dominantă, pregătind debutul *Reprizei*.

Uneori, ultima secţiune a dezvoltării anticipă tema principală TP într-o altă tonalitate decât $t_0$, creând aşa-numita *falsă repriză,* după care apare adevărata repriză.

Notă: Din punct de vedere tonal, dezvoltarea formei de sonată este echivalentă cu prima structură din B-ul unei forme bipartite rotunjite, care prelungeşte funcţia dominantei cu care s-a încheiat A-ul.

### 9.6.3. Repriza

Principiile care stau la baza reprizei în forma de sonată sunt:

a. reluarea - parţial transpusă - a materialului tematic;

b. principiul unităţii tonale;

Spre deosebire de expoziţie, care prezintă un contrast tonal între TP (GTP) şi GTS, repriza se caracterizează prin unitate tonală. Tensiunea armonică dintre cele două zone tonale va fi anulată prin prezentarea acestora în tonalitatea de bază (sau la omonimă).

| *Expoziţie* | *Repriză* |
|---|---|
| TP punte GTS TC | TP punte GTS TC Codă |
| $t_0$ ~ $t_1$ $t_1$ | $t_0$ $t_0$ $t_0$ $t_0$ |

**Fig. 9.6.3-a.** Paralelă între planul tonal al Expoziţiei şi planul tonal al Reprizei în forma de Sonată.

Din punctul de vedere al planului tonal, pe ansamblul formei de sonată, rolul reprizei este acela de a completa mişcarea armonică rămasă "deschisă" în secţiunile anterioare. *Expoziţia*, aşa cum s-a arătat mai sus, rămâne tonal deschisă, prin cadenţarea pe o nouă tonalitate, creând o "aşteptare" a închiderii tonale. *Dezvoltarea* prelungeşte această "aşteptare" prin inflexiuni modulatorii la diferite tonalităţi mai mult sau mai puţin apropiate. Adevărata "rezolvare tonală", la nivelul formei, survine odată cu *Repriza*, a cărei principală funcţie este aceea de a finaliza mişcarea armonică de ansamblu, rămasă incompletă.

| *Expoziţie* | *Dezvoltare* | *Repriză* |
|---|---|---|
| I → I/V | V ⟶ $V_7$ / I | I I |
| i → I/III | III → $V_7$ / i | i i |

**Fig. 9.6.3-b** Planul tonal de ansamblu al formei de sonată

Repriza TS sau a Grupului tematic secund (GTS) poate fi adusă şi la omonimă, atunci când se intenţionează păstrarea modului şi totodată a ethosului propriu acestuia (major sau minor). În acest caz, GTS este adus pe tonica de bază, dar cu contrast de mod (contrast existent în expoziţie). Dimpotrivă, dacă se intenţionează schimbarea caracterului GTS, atunci în repriză acesta va fi adus la omonimă faţă de prima apariţie. Tema concluzivă, TC şi Codetta vor întări, de asemenea, tonalitatea de bază.

Obs. În general, când o idee muzicală este adusă în altă tonalitate decât cea de bază, în orice tip de formă, tendinţa este aceea de a o readuce transpusă în tonalitatea iniţială pentru a reface echilibrul tonal (v. lied bipartit dublu – ABAB', rondo, etc.). Codele au, de asemenea, rolul de a uniformiza tonal ideile expuse în alte tonalităţi, reamintindu-le în tonalitatea de bază (Preludii, Studii, etc.).

*Puntea* în repriză nu mai are rolul de a modula spre tonalitatea TS, ci dimpotrivă, de a păstra tonalitatea de bază. De aceea, puntea poate să lipsească sau să fie incorporată în finalul temei principale TP sau GTP. În cazul în care se păstrează ca material muzical, puntea va diversifica conţinutul tonal al reprizei prin inflexiuni modulatorii care însă nu vor părăsi definitiv tonalitatea de bază. Puntea în repriză va afirma dominanta tonalităţii de bază, pentru a pregăti transpoziţia GTS.

Repriza formei de sonată readuce materialul tematic complet sau parţial, variat sau identic din punctul de vedere al configuraţiei melodico-armonice, amplificat sau concentrat. Uneori, ordinea temelor este inversată (recurenţa temelor), adică este adusă întâi TS sau GTS şi apoi TP, sau temele sunt aduse prin suprapunere. O altă variantă de debut a reprizei este "surpriza tonală", adică TP este adusă într-o altă tonalitate (de obicei, la tonalitatea subdominantei IV). TP este apoi reluată şi în tonalitatea de bază sau se trece – prin intermediul punţii – la GTS, fără să mai fie adusă în tonalitatea iniţială. Ca şi în cazul anticipării TP în ultima secţiune a dezvoltării şi în acest caz denumirea va fi de *falsă repriză).*

**Tipurile de reprize:**

a. statică
b. dinamică (variată)
c. concentrată
d. amplificată
e. incompletă
f. recurentă (în oglindă)
g. falsă repriză (v. 9.6.2)

**Coda** reprezintă secţiunea care încheie forma de sonată. Aceasta poate avea dimensiuni reduse (perioadă) sau poate cuprinde mai multe subsecţiuni. O codă mai amplă poate fi interpretată ca o a doua dezvoltare, fiecare subsecţiune având rolul de a prelucra din nou elemente ale materialului tematic. O astfel de codă se mai numeşte şi *dezvoltare codală*. Subsecţiunile acesteia se vor nota astfel: $C_1$, $C_2$, $C_3$, etc. şi vor fi descrise în funcţie de ideea tematică pe care o reprezintă. Material tematic inexistent în dezvoltare poate fi prelucrat în Codă. De asemenea, poate apărea şi material muzical nou. Adeseori, începutul *dezvoltării codale* este asemănător cu începutul dezvoltării. Se poate face o corelaţie între Dezvoltare şi Dezvoltarea codală, aşa cum există o corelaţie între Expoziţie şi Repriză (Green):

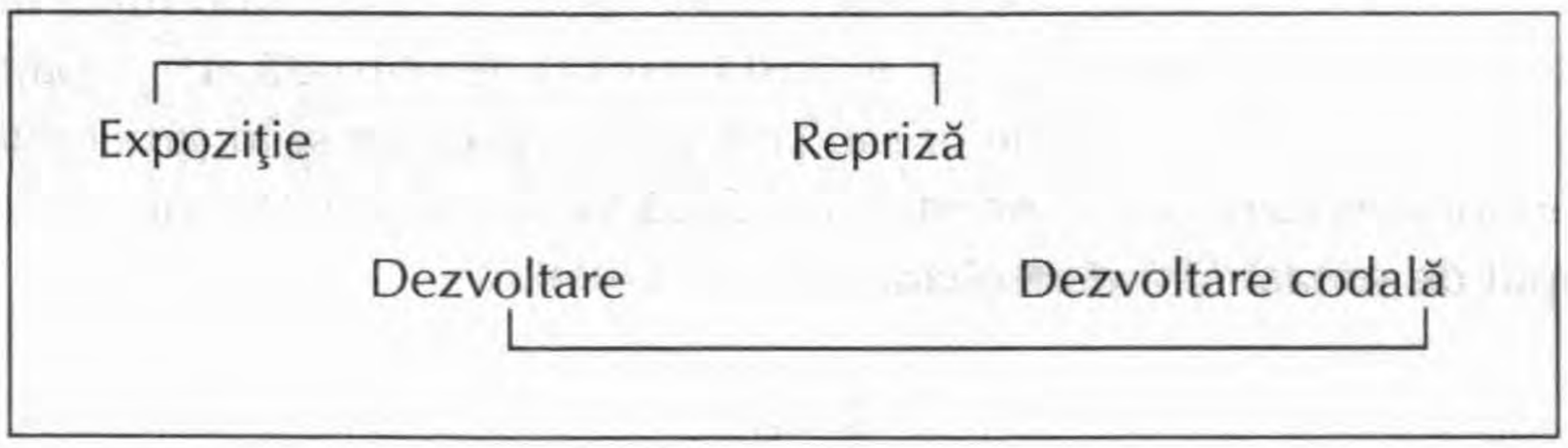



**Fig. 9.6.3-c** Relaţiile dintre secţiunile formei de sonată

## 9.7. Sonate atipice

a. *Sonata cu introducere* aminteşte de deschiderea în tempo lent a *sonatei da chiesa*. O serie de uverturi, simfonii sau sonate debutează cu o introducere lentă. Această introducere are, în prima fază un caracter de obicei solemn, apoi prezintă o temă proprie urmată de o mică dezvoltare (tratare) a acesteia. Forma în general este bipartită, mişcarea armonică evoluând dinspre tonică spre tonalitatea dominantei sau relativei. Uneori, introducerea se înlănţuie conjunct cu TP a expoziţiei, sau se leagă de aceasta printr-un segment de legătură.

Din punct de vedere tonal, introducerea pendulează între major şi minor, pentru a nu epuiza valenţele armonice ale tonalităţii de bază.

*Introducerea* poate fi autonomă tematic sau să propună *"în germene"* materialul tematic al sonatei. *Motive generative* pot stabili conexiuni cu ideile principale ale formei de sonată. Segmente din introducere pot fi inserate în forma propriu-zisă de sonată (în dezvoltare sau în codă), realizându-se o legătură organică între cele două entităţi (v. *Sonata "Pathétique" op. 13 nr.8 de Beethoven).*

Anumite Sonate pot prezenta în final un Epilog.

*Epilogul* este un tip de codă care nu are legături tematice cu forma propriu-zisă de Sonată şi care contrastează prin tempo şi caracter (mod, metru).

b. *Rondo Sonată* (v. cap. 7.4) este o formă hibrid, care combină caracteristici din ambele forme. Aplicată unui rondo mic, schema de rondo-sonată va fi ABA C(Dezv.)A, iar pentru un rondo mare (clasic) va fi ABA C(dezv.) AB'A (episodul B va fi adus în repriză în tonalitatea de bază). Anumite lucrări aduc în C atât un nou material nou (episod 2) cât şi o dezvoltare (Marele Rondo Sonată).

c. *Sonata fără dezvoltare* (numită şi *forma de sonatină*[13]) se caracterizează prin omiterea secţiunii dezvoltătoare: ABAB' (v. Cap. 4 Forma de lied bipartit dublu). Pentru lărgirea acestei forme, poate fi inserată o mică dezvoltare în repriză, între TP şi TS. Această formă este utilizată atât în părţile lente ale sonatelor, concertelor sau simfoniilor, precum şi în structurarea anumitor uverturi clasice. Acestea, pe lângă forma de sonată, pot să adopte tipul de *sonată fără dezvoltare*.

## 9.8. Paralelă între forma sonatei scarlattiene şi forma sonatei clasice vieneze

Pornind de la structura sonatei scarlattiene, forma de sonată clasică se deosebeşte de aceasta prin:

1) proporţia mărită a temelor; grupuri tematice GTP şi GTS şi nu doar TP şi TS.

2) contrast între cele două grupuri tematice, nu numai tonal. Deşi încă apar sonate monotematice (TS este aceeaşi cu TP sau temă desprinsă din TP), în general grupul tematic secund GTS reprezintă un contrast puternic faţă de GTP, moment în care s-a cristalizat bitematismul;

3) GTS - grupul tematic secund poate cuprinde "n" teme;

4) puntea cu cele 3 faze tonale este construită pe suprafeţe mai ample şi uneori chiar poate avea o temă proprie;

5) Codetta sonatei scarlattiene devine în sonata clasică Tema concluzivă TC sau Concluzia expoziţiei. Opţional, poate apărea şi o Codettă după TC, care se prezintă, de regulă, ca un şir de cadenţe;

6) mica dezvoltare din debutul secţiunii a 2-a din sonata scarlattiană devine în sonata clasică o secţiune de sine stătătoare, numită dezvoltare – travaliu tematic care prelucrează total sau parţial materialul din expoziţie;

[13] *"Forma de sonatină"* desemnează, după unii autori, o sonată fără dezvoltare (Green, Kohs), spre deosebire de genul "sonatină" care utilizează o formă de sonată de dimensiuni mai reduse (n.a).

7) din punct de vedere tonal, dezvoltarea începe în tonalitatea în care s-a încheiat expoziţia (în sonata scarlattiană, B-ul începe în tonalitatea în care s-a încheiat A-ul), iar în finalul ei se aduce o pedală pe dominanta tonalităţii de bază, pregătind repriza;

8) prin detaşarea dezvoltării ca secţiune de sine stătătoare, se ajunge la o construcţie ternară: expoziţie, dezvoltare, repriză;

9) repriza reia întregul material prezentat în expoziţie şi este unitară tonal (grupul tematic secund este adus în tonalitatea de bază); Sonata scarlattiană nu are o repriză propriu-zisă, care să reia în tonalitatea de bază ambele teme (nu numai tema secundă).

10) Sonata clasică diversifică tipurile de repriză: statică; variată; concentrată; amplificată; incompletă; recurentă; falsă repriză (aduce tema în altă tonalitate, ulterior în tonalitatea de bază);

**Schema Sonatei scarlattiene**

| A | B |
|---|---|

**A**
- Secţiunea 1: ideea I – $t_0$
- puntea ~
- Secţiunea 2: ideea II $t_1$ ( D/R) + codettă

**B**
- Secţiunea 1: ideea I $t_1$ (D/R) mică dezvoltare
- puntea ~
- Secţiunea 2: ideea II $t_0$ + Coda

Compozitorii preclasici italieni preferau sonatele cu 2 mişcări, din acest motiv acest tip de sonată s-a numit *Sonata italiană*. Compozitorii clasici vienezi au preluat şi acest tip de sonată. Astfel, din cele 49 de sonate pentru pian de Haydn şi 32 de sonate de Beethoven, 20% sunt în 2 mişcări (Newman, pag. 133-34).

**Schema formei de sonată clasică vieneză**

**A B A′**

| | | |
|---|---|---|
| EXPOZIŢIA $t_0$ | ~ | $t_1$ (D/R, etc.) |
| A | | TP (Tema I sau GTP) - $t_0$<br>Puntea ~ $t_1$ (D/R, etc.)<br>GTS - grup tematic secund- $t_1$ (D/R, etc.)<br>(II1, II2..IIn)<br>TC - concluzia |

| | |
|---|---|
| DEZVOLTAREA | $t_1$ ~ $t_n$ ~$t_0$ $V_7$ |
| B | $D_1$, $D_2$, $D_3$, $D_n$ |

| | | |
|---|---|---|
| REPRIZA | $t_0$ | $t_0$ |
| A′ | | TP (Tema I sau GTP) - $t_0$<br>Puntea<br>GTS grup tematic secund + TC $t_0$<br>Coda ($c_1$, $c_2$, $c_n$) |

### 9.9. Exemplu de analiză

**Beethoven: Sonata "Pathétique" op. 13 nr. 8 în do minor – partea I**

Sonata *"Patetica"* de Beethoven debutează cu o *introducere lentă*. Acest lucru aminteşte de sonata barocă italiană, care debuta cu o parte lentă.

**INTRODUCEREA**

*Forma introducerii*: bipartită simplă continuă

| A | B |
|---|---|
| do~ Mib | Mib ~ do |

Secţiunea 1 (A) (m.1-5) - model de o măsură, secvenţă, dezvoltare prin eliminare şi cadenţă. Motivul introducerii reprezintă un motiv generator, care

va fi inserat şi în forma de sonată propriu-zisă (în Dezvoltare şi Codă), în scopul unei legături organice între Introducere şi Allegro-ul de Sonată. Motivul generator se caracterizează printr-o scriitură omofonă, izoritmică, contrast dinamic *fp,* o configuraţie ritmică proprie şi insistenţă pe o treaptă (note repetate). D.p.d.v. tonal, se realizează o modulaţie din do minor la tonalitatea B-ului, respectiv Mi bemol major şi o revenire la tonalitatea de bază prin înlănţuire conjunctă cu debutul formei de Sonată.

Secţiunea 1 (A) are structura unei *propoziţii* (Pr.) - sau *fraze dezvoltătoare* prin prezenţa procesului secvenţial şi al fragmentării:

**$Pr._1$ {1(model)+1 (secvenţă)+ 1/2 + 1/2 + 1 (cadenţă)}**

**$t_0$ $t_1$ $V_7$**

Secţiunea 2 (B) (m.5-11) este, de asemenea, o propoziţie sau frază dezvoltătoare: model de 1 măsură cu două submotive; secvenţă; dezvoltare prin eliminare; motiv cadenţial secvenţat; cadenţă.

**$Pr._2$ {[1(model) + 1(secv.) + 1 + 1/2 + 1/2 + [1+1+1 (Cadenţă)]}**

**$t_1$ $t_0$ $V_7$**

**ALLEGRO de SONATĂ**

**Expoziţia:** dublă expunere prin repetare cu volta a 2-a.

TP - Tema 1 - *perioadă modulantă* (8+8) măs. 1-17. Deoarece motivele 1 şi 2 sunt echivalente (motivul 2 repetă la octava superioară motivul 1), nu se crează suficientă informaţie pentru a forma o frază de 4 măsuri. Se va considera o frază cu dublă extensiune de 8 măsuri.

Puntea: Puntea 1 (faza tonală 1) - stabilă tonal (m. 17,5 – 25) - nivel de *Frază repetată;*

*Obs. Această structură poate fi considerată şi o extensie postcadenţială; Formula de acompaniament va fi folosită în $II_1$ şi $II_3$;*

Puntea 2 (faza tonală 2) – modulantă (m. 25 – 33) - *proces secvenţial;*

Puntea 3 (faza tonală 3) – pedală pe dominanta noii tonalităţi mib minor (35 –40) *dezvoltare prin eliminare.*

Puntea parcurge cele trei faze tonale în cadrul a 2 structuri, astfel:

Structura 1 – faza tonală 1

Structura 2 – fazele tonale 2 şi 3.

Puntea 1 - conţine 8 măsuri, structurate 4+4 / frază repetată;

Puntea 2 - element tematic din Tema 1, model / secvenţă 1;

Puntea 3 – secvenţa 2, dezvoltare prin eliminare, pedală pe mi bemol V + segment de legătură (anacruza TS);

*Grup tematic secund GTS:*

II1 – (m.41–78) - *Propoziţie*[14] *(frază dezvoltătoare)* mi b, un şir de procese secvenţiale şi dezvoltare prin eliminare (8+8+8+4+4+2+2+2); înlănţuire conjunctă;

II2 – (m.79 –103) – Mib major – *Perioadă* structurată 12+12, alcătuită din 2 *fraze în lanţ* de câte12 măsuri fiecare structurate 4+6+2 (Frază în lanţ de 12 măsuri).

II3 – (m.103-110) – *Frază repetată variat,* structurată 4+4. Conturul melodic din introducere (măs.4-augmentare ritmică a primei figuri a cadenţei).

II4 – TC – (m.111-122 volta I şi 111–122 bis volta II) – tema concluzivă foloseşte ca material tema principală TP la nivel de frază amplificată de 12 măsuri. Din punct de vedere tonal, TC este deschisă, legându-se prin cele 2 volte cu reluarea expoziţiei (do$V_7$) şi cu prima structură a dezvoltării (sol$V_{6/5}$).

**Dezvoltarea**

D1 – (m.123–126) - insert din introducere, sol minor cu modulaţie spre mi minor. Contrast agogic, tempo Grave. Model / Secvenţă / Repetare variată / cadenţă.

D2 – (m.127-156) – combinaţie între tema I şi motivul introducerii augmentat ritmic în tempo allegro; *Propoziţie (Frază dezvoltătoare)* proces secvenţial (6+6) plus schimbarea modelului, proces secvenţial şi cadenţă (4+4+6+4).

[14] Notă: Unii analişti consideră tema secundă odată cu apariţia tonalităţii Mi bemol major, măs. 79, tema în mi bemol minor fiind puntea 3 cu temă proprie.

D3 – (m.157-184) – pedală pe dominanta tonalităţii de bază, do minor. *Frază dezvoltată în lanţ* - frază repetată cu amplificare şi cadenţă, cu rol de anacruză pentru repriză (8+12+8).

**Repriza**

Tema I (m.185) este amplificată printr-un proces dezvoltător al frazei 2, respectiv segmentul al doilea reprezentat prin acordurile coborâtoare de doimi – desinenţa frazei. Această amplificare, de la măsura 197, joacă rolul de punte (structurile punţii din expoziţie sunt înlocuite cu această dezvoltare).

Punte 1 – faza 1 din punte lipseşte.

Punte 2 – (m.197) - faza 2 coincide cu momentul amplificării temei 1 proces secvenţial: model / secvenţă 1;

Punte 3 – (m. 205) reprezintă secvenţa 2 plus segmentul de legătură - anacruza temei II1.

*Grupul tematic secund GTS*

II1 – (m.211-243) fa minor ~ do (m.223 pedală pe do minor V)

II2 – (m.243-267) în tonalitatea de bază

II3 – (m.267-275) frază repetată variat

TC (II4) (m.275 - 284); Concluzia cu material din TP.

Coda:

Coda 1(C1) - (m.285-288) insert din introducere

Coda 2 (C2) - (m.289-300) material tematic din T1 plus cadenţa finală 6+6.

**Teme de seminar**

- ❑ Analizaţi forma de sonată sub toate aspectele expuse în acest capitol.
- ❑ Realizaţi o lucrare scrisă în care să expuneţi teoretic problemele legate de forma de sonată.
- ❑ Realizaţi scheme în urma analizelor efectuate asupra formelor de sonată selectate din bibliografia de mai jos.
- ❑ Comentaţi structura tonală a formei de sonată.
- ❑ Comentaţi raportul dintre design şi planul tonal.
- ❑ Identificaţi corespondenţele dintre secţiunile formei de sonată d.p.d.v. tonal, structural şi tematic.
- ❑ Cum determinaţi fazele punţii? Dar ale Dezvoltării?
- ❑ Câte tipuri de Reprize cunoaşteţi?

***Bibliografie muzicală:***

*Beethoven: Sonate*
*Mozart. Sonate*
*Haydn. Sonate*
*Brahms: Sonate*
*Chopin: Sonate*
*Enescu: Sonata în fa# minor pentru pian*

# Capitolul 10

# Aplicaţii ale formei de sonată în genul cameral

**Forma de sonată în CVARTETUL instrumental**

**Extensii stilistice: Béla Bartók**

Forma de sonată se regăseşte în partea I din majoritatea lucrărilor de muzică de cameră clasice, romantice şi chiar ale sec. XX, pentru diverse tipuri de formaţii precum: trio-uri, cvartete, cvintete, sextete, septete, etc. Acest capitol îşi propune o extensie stilistică, prin analiza primei părţi din Cvartetul nr. 2 de Bartók.

Pentru studiul elementelor de limbaj bartokian se recomandă analiza pieselor pentru pian cuprinse în lucrarea cu caracter didactic MIKROKOSMOS. Aceste piese vor fi analizate după următorul plan de analiză:

## 10.1. Algoritm de analiză a limbajului bartokian:

1. *sistemul intonaţional*: moduri; tonalităţi; bi-tonalism; bi-modalism; moduri complementare; operaţiuni cu moduri (intersecţii, reuniune[1]); module de cluster; totalul cromatic; etc.
2. *sintaxa*: polifonică, omofonă, monodică, heterofonică sau combinaţii.
3. *configuraţia ritmică*: formule ritmice generatoare; pulsaţii unitare sau diferite; poliritmii; operaţiuni de variaţie ritmică (augmentare, diminuare, divizare, concentrare, recurenţă ritmică, ritmuri non-retrogradabile, etc.)
4. *observaţii cu privire la metru*: omogen, eterogen, unitar, alternativ, polimetrii, etc.
5. *nivele structurale*: segmentarea în unităţi structurale (rânduri melodice, motive, celule, etc); delimitarea secţiunilor; codificarea secţiunilor (ab, aba, etc)
6. *forma generală* – încadrarea lucrării în tiparele de forme cunoscute

[1] Vieru, A; "Cartea modurilor", Editura Muzicală Bucureşti 1980.

(bipartite, tripartite, monopartite etc.) sau în categoria formelor libere (unice).

7. *schema formei*

## 10.2. Exemplu de analiză a limbajului bartokian: Bartok - Mikrokosmos nr. 98 vol. IV

1. *Sistem intonaţional*: modal pe două centre: minor armonic pe re; lidian pe re; dorian pe sol (cu trepte mobile);
2. *Sintaxa*: monodie (unison în octave);
3. *Configuraţia ritmică*: izoritmie; început anacruzic;
4. *Metrul*: 2/4 – unitar;
5. *Structura*: 4 rânduri melodice;
6. *Forma*: bipartită;
7. *Schema*: AB (A=4 motive; B=6 motive).

## 10.3. Analiză: Béla Bartók – Cvartetul de coarde nr. 2 – Partea I

Formă de Sonată

**Expoziţia:** **TP** (Tema principală) Tema I (m.1-7)
**Puntea:**
Punte 1 (Structura 1) (m.7-19);
Punte 2 (Structura 2) (m.20-31)
**GTS** Grupul tematic secund cuprinde 4 structuri diferite;
$II_1$ – (m.32-38,5)
$II_2$ – (m.38,5-49)
$II_3$ – (m.50 – 61)
**TC** – Concluzia Expoziţiei (62 – 69)

**Dezvoltarea:** $D_1$ – (m.70-81)
$D_2$ – (m.82 – 93)
$D_3$ – (m.94-102)
$D_4$ – (m.103 – 107)
$D_5$ – (m.108 – 116)

**Repriza:** **TP** T1 – (m.117-123)
**Puntea:**
P1 (Structura 1) (m.124-131);

P2 (Structura 2) (m.132-135 şi 137-140)
**GTS** Grupul tematic secund
$TII_1$ – (m.141-143)
$TII_2$ – (m.144-148)
$TII_3$ – (m.149-154)
**TC** – (154 -161)

**Coda:** $C_1$-(m.162); $C_2$ (m.171); $C_3$ (m.174)

**Detalii analitice:**

Scriitura este în general polifonică superpoziţională sau imitativă. Foloseşte ca procedee de prelucrare tematică transformările intervalice şi ritmice, variaţii de registru sau de scriitură. Lucrarea are o mare complexitate ritmică, metrică (măsuri alternative) şi agogică. Deşi este o lucrare gândită modal, forma de sonată se conturează pe tiparul clasic.

*Este un exemplu de transferare în lumea modală a unui arhetip formal generat de corespondenţa dintre un anumit sistem intonaţional şi o anumită sintaxă (respectiv forma de sonată generată de sistemul tonal şi categoria sintactică monodia acompaniată omofon).*

**Expoziţia**

Tema I prezintă ca intervale caracteristice succesiunea de cvarte perfecte ascendente (mi, la, re) şi descendente (do#, sol#, re#) precum şi segmente ale modului cu structura *ton / semiton*.

Acompaniamentul, realizat de vioara 2 şi violă, asigură o pulsaţie ritmică sincopată constantă.

Alte detalii: armonii modale; paralelisme de 2m şi 2M; contrapunct între vioară şi cello;

Puntea: P1 (structura 1) prelucrare a motivului generativ α (vioara m.2-3) prin extensie intervalică şi dezvoltare prin eliminare.

P2 (structura 2) scriitură imitativă, având la bază motivul α redus.

GTS: $II_1$ - intervale caracterstice: $3^{ta}$, $5^{ta}$ mărită, $3^{ta}$micşorată.

La măs.36 apare elementul notat cu x (broderie superioară care a apărut prima dată în punte la m.21).

$II_2$ - realizează o proliferare a intervalelor mari; polifonie latentă la vioara 1 şi 2 prin joc de registre; ascensiune dinamică spre un punct culminant (m.50).

$II_3$ - reprezintă structura $II_{1 var.}$ - expusă în alt registru şi suprapusă cu elementul tematic x.

$II_4$ - concluzia expoziţiei; tempo liniştit cu rallentando (calando).

**Dezvoltarea**

$D_1$ - prelucrează $\alpha$;

$D_2$ - joc de registre, polifonie latentă;

$D_3$ - reia scriitura din $T_1$ (contrapunct vioara 1 şi cello, care încadrează un acompaniament cu pulsaţie de şaisprezecimi la vioara 2 şi violă);

$D_4$ - sostenuto, momente de izoritmie cu sincope, care pregătesc $D_5$;

$D_5$ - mare anacruză pentru repriză.

**Repriza**

$TI_{var.}$

Puntea: $P_{1 var}$ prelucrează $T_1$; $P_{2 var.}$ pregăteşte GTS

GTS:

$II_1$ - variaţie de registre;

$II_2$ – caracter de tranziţie cu elementul tematic x;

$II_3$ - prelucrează $\alpha$;

TC – concluzie;

Coda ($c_1$ $c_2$ $c_3$).

**Teme de seminar:**

- ❑ Studiaţi forma de sonată în cvartete clasice şi ale sec. XX.
- ❑ Comentaţi elementele de limbaj folosite de B. Bartók în *Cvartete.*

***Bibliografie muzicală:***

*Mozart: Cvartete*
*Beethoven: Cvartete*
*Debussy: Cvartet*
*B. Bartók: Cvartete*
*Enescu: Cvartete*

# *Partea a 4-a*

# *Studiul formelor polifonice vocale şi instrumentale*

(Evul mediu, Renaştere, Baroc –
extensii stilistice în Clasicism şi sec. XX)

## Capitolul 11

# Forme şi genuri polifonice vocale

### 11.1. Conceptul de Polifonie

*Polifonia* este o sintaxă muzicală care se defineşte prin suprapunerea mai multor linii melodice cu evoluţie independentă pe axa orizontală dar controlate de un proces armonic comun pe axa verticală.

Evoluţia pe axa orizontală reprezintă *forţa cinetică,* forţă care propulsează discursul muzical. Planul vertical armonic semnifică *forţa de coeziune* a materialului muzical.

Structura fundamentală care stă la baza construcţiei polifonice este *melodia.* Aceasta reprezintă organizarea înălţimilor şi a duratelor pe axa orizontală a desfăşurării muzicale.

*Melodia* este exprimarea *monodică* a unei idei muzicale - la o singură voce, la unison sau unison multiplicat în octave. *Monodia,* ca formă străveche de expresie artistică orală, avea un caracter liber, în permanentă transformare, datorat lipsei suportului grafic al notaţiei muzicale. Prin tradiţia orală se transmiteau anumite prototipuri structurale melodice care erau preluate în creaţia colectivă şi interpretate în grup (Comes, 1984).

Instabilitatea şi imprecizia liniilor melodice executate în grup au produs pe axa verticală o diversificare a înălţimilor. Din cântarea monodică în grup au rezultat 2 tipuri de sintaxe: *heterofonia şi polifonia.* Aceste sintaxe se regăsesc atât în tradiţia populară cât şi în cea cultă. Originile polifoniei culte se găsesc în practicile muzicilor tradiţionale de tip oral, numite *polifonie populară sau primitivă.*

*Polifonia populară*

Tipuri de polifonii rezultate din cântarea monodică în grup:

a. *Polifonia paralelă* - în octave, cvinte sau cvarte paralele (intervale considerate perfect consonante după teoria lui Pitagora); 3-ţe, 6-te (în Marea Britanie); în unele regiuni geografice chiar 2-de şi 7-me paralele (Peninsula Balcanică, Africa Orientală)[1]

b. *Heterofonia* - rezultată din ornamentarea unor voci şi suprapunerea acestora cu variante simplificate ale aceleiaşi melodii; structurile heterofonice alternează unisonul cu pluri-vocalitatea.

c. *Isonul* - este un procedeu de polifonizare a monodiei. Simplificarea la limită a unei structuri melodice conduce la un singur sunet ţinut, peste care se suprapune linia melodică ornamentată. Acest procedeu s-a numit *ison* sau *bourdon.* Mai târziu, într-o formă figurată şi ritmizată, isonul este înlocuit cu structuri *ostinate,* folosite în muzica instrumentală. În polifonia cultă europeană, anumite forme polifonice variaţionale precum Passacaglia şi Ciaconna folosesc ideea de ostinato sub forma *basului ostinat (melodie ostinată).*

d. *Antifonia* - presupune opoziţia dintre două entităţi sonore: fie două grupuri corale, fie solişti şi cor sau cor şi ansamblu instrumental. Antifonia are un caracter responsorial şi se bazează pe principiul alternanţei în vederea obţinerii unor contraste.

e. *Imitaţia* - este un caz particular al antifoniei în care vocea sau grupul care răspunde preia în mod identic acelaşi material ritmico-melodic.

Toate aceste tipuri de structuri polifonice incipiente reprezintă de fapt *protostructuri polifonice,* care caracterizează *polifonia populară sau polifonia primitivă.* Din perspectiva actuală, anumite tipuri de polifonii rudimentare sunt mai apropiate de ceea ce a fost definit ca *heterofonie* – adică o alternanţă între identitate şi non-identitate melodică având ca rezultat pendularea între unison şi pluri-vocalitate (Comes, Niculescu).

Controlul pe axa verticală a procesului armonic nu are o deosebită semnificaţie în polifonia populară din cauza caracterului improvizatoric, instabil al desfăşurării înălţimilor şi duratelor. Linia melodică "îngroşată" sau "subţiată" reprezintă factorul esenţial al acestor structuri *polifonico / heterofonice.*

[1] Comes, Liviu, *"Lumea Polifoniei"* Editura Muzicală Bucureşti 1984, pag. 36.

*Polifonia cultă europeană*

Constituirea unui sistem de notaţie a înălţimilor şi a duratelor, precum şi caracterul diatonic al muzicii europene, bazată în special pe modurile heptatonice, au fost factorii principali care au condus la apariţia şi înflorirea polifoniei culte occidentale. Intervalele melodice au putut fi proiectate şi pe axa verticală, dând naştere unor combinaţii precise şi stabile armonic. Valenţele *sistemului diatonic heptacordal* vor fi fundamentate teoretic în Evul Mediu, fapt care a propulsat creaţia muzicală polifonică. Mai târziu, în muzica instrumentală, introducerea acordajului temperat a avut o contribuţie importantă în ceea ce priveşte stabilizarea combinaţiilor armonice

Polifonia cultă s-a născut tot ca o manifestare a cântării monodice în grup. Caracterul fix al liniilor melodice religioase au focalizat interesul asupra altei dimensiuni care putea îmbogăţi materialul muzical şi anume dimensiunea armonică. Jocul heterofonic dintre unison şi pluri-vocalitate poate fi echivalat cu contrastul dintre consonanţă şi disonanţă pe axa verticală. Polifonia europeană de tip vocal s-a extins şi asupra muzicii instrumentale, dând naştere unor genuri polifonice pur instrumentale sau vocal-instrumentale.

Se disting 2 tipuri fundamentale de polifonie:

- Polifonie superpoziţională (simpla suprapunere de voci independente);
- Polifonie imitativă (foloseşte procedeul numit imitaţie – ex. motetul, ricercarul, fuga, canonul, etc.).

## 11.2. Scurt istoric al evoluţiei scriiturii polifonice generatoare de forme polifonice

Prima mărturie despre scriitura polifonică o reprezintă *tratatul Musica Enchiriadis* de Ogier (sec. IX) care vorbeşte despre un cântec la 2 voci *Rex coeli, Domine Maris*. Melodia care conţine textul este la vocea inferioară, iar vocea superioară - fără text - porneşte de la unison, se îndepărtează la o cvartă şi se întoarce la unison. Această formă rudimentară de polifonie la 2 voci se va numi *diafonie* sau *organum primitiv*.

Alte cunoştinţe despre începuturile polifoniei se găsesc în *Tratatul despre muzică* de Huckbald (sec. al-IX-lea) care atestă existenţa unui contrapunct între cântecul gregorian (vocea inferioară) şi una sau două voci independente[2].

La baza lucrărilor polifonice în perioada cuprinsă între sec. IX –XVI se aflau cântările gregoriene (culegere de cântări bisericeşti), peste care se suprapuneau una sau mai multe voci cu *evoluţie paralelă, oblică sau contrară*.

[2] Herman, V., *"Originile şi dezvoltarea formelor muzicale"* Ed. Muzicală Bucureşti, 1982.

**Forme polifonice incipiente medievale**

*Organum* este prima structură de tip polifonic la 2 voci. Evoluţia acestei forme va fi marcată de trecerea de la *mişcarea paralelă* a vocilor la *mişcarea oblică şi contrară.*

În prima etapă, *organum-ul* era alcătuit dintr-un cânt gregorian atribuit vocii inferioare, numită *vox principalis* şi o voce superioară numită *vox organalis* în *mişcare paralelă* la intervale de $4^{te}$ şi $5^{te}$ (conform ideii de consonanţă dedusă din teoria lui Pitagora).

Mai târziu, vox principalis va fi simplificat ritmic şi se va numi *cantus planus* şi ulterior *cantus firmus,* iar vox organalis va deveni *discantus.*

Melodia gregoriană, deşi suferă transformări - fie prin simpificare fie prin ornamentare – va reprezenta nucleul tematic în contextul formelor polifonice medievale.

*Organum-ul înflorit* (sec. XII) este o formulă mai avansată, care va da o mai mare libertate sopranului prin ornamentări şi chiar melisme. În raport cu vocea din bas care se caracteriza prin note lungi, vocea organală va executa mai multe note corespunzătoare unei note ţinute, producând tipul de *mişcare oblică*. Organum-ul înflorit introduce şi o a 3-a voce.

*Discantus* (sec. XI-XII) este o formă evoluată de organum care mută interesul asupra vocii superioare. Adoptarea principiului de *mişcare contrară a vocilor* a reprezentat un pas semnificativ în evoluţia scriiturii polifonice.

*Conductus-ul* are o scriitură polifonică în general izoritmică, silabică, melodia principală fiind la vocea superioară. Textul, iniţial religios, devine laic.

*Gymel* este o structură polifonică la 2 voci care foloseşte în special intervalele de 3-ţe şi 6-te paralele.

*Hocket* este o tehnică de întrerupere a fluxului melodic prin introducerea unor pauze la diferite voci, creând un efect de "pulsaţie" a texturii polifonice.

*Organum-ul* practicat la Notre-Dame (Ars antiqua, sec. XII-XIII) care beneficia şi de notaţia ritmică, poate fi clasificat după raporturile ritmice dintre voci astfel:

- *organum purum / duplum* caracterizat prin mişcarea liberă a ambelor voci, fără un ritm specificat;
- *copula se* caracterizează prin mişcarea strictă a vocii superioare şi o mişcare mai liberă la vocea inferioară;
- *discant* caracterizat prin mişcarea strictă a ambelor voci (introduce mişcarea contrară, notă contra notă sau *punct-contra-punct*).

În general, vocea din bas, numită şi *tenor* (de la cuvântul în limba italiană *tenere* care înseamnă *a ţine*) va fi alcătuită din valori ritmice mai mari decât vocea superioară. Unui sunet ţinut la vocea din bas îi puteau corespunde până la 13 sunete cu valori mai mici la vocea superioară.

*Leonin şi Perotin*, reprezentanţi ai Şcolii de la Notre-Dame, dezvoltă şi introduc diferite stiluri de *organum. Perotin* este considerat părintele muzicii polifonice culte. Acesta introduce *organum triplum şi quadruplum, conductus-ul, rondeau-ul şi motetul.*

*Motetul medieval* (sec. XIII) derivă din *organum inflorit.* Este o primă tentativă de a elibera polifonia din constrângerea scriiturii "notă contra notă".

*Motetus sau motulus* înseamnă în limba latină "mic text". Peste textul principal în limba latină, vocea organalis introduce alt text, tot de origine liturgică. În sec. XIII sunt introduse chiar texte de origine laică. Polifoniştii vremii au suprapus peste vocea principală cu text liturgic texte diferite laice pentru fiecare voce.

Vocea principală - *tenore* - cu timpul va fi înlocuită de un instrument, deschizând astfel drumul spre muzica vocal-instrumentală.

*Motetul medieval combină sacrul cu profanul şi vocea cu instrumente muzicale.*

### 11.3. Epocile polifoniei vocale

**Ars antiqua** (sec. XII-XIII): Leonin şi Perotin, reprezentanţi ai Şcolii pariziene de la Notre Dame, reuşesc consolidarea polifoniei la 3 voci cu utilizarea prioritară a consonanţelor perfecte. Apare *motetul* din *organum-ul înflorit.*

**Ars nova** (sec. XIV): Guillaume de Machault, în Franţa, cultivă formele de origine populară *ballade, virelei, rondeau.* Francesco Landino, reprezentant al şcolii italiene, utilizează formele populare precum: *madrigal, ballata, caccia.* Ars nova italiană introduce un element care reprezintă o mutaţie fundamentală pentru evoluţia polifoniei – *imitaţia. Canonul – imitaţie continuă* – devine unul dintre cele mai folosite procedee muzicale polifonice. Philipe de Vitry contribuie la dezvoltarea notaţiei mensurate prin lucrarea teoretică *Ars Nova.*

**Renaşterea** (sec. XV-XVI) este epoca de aur a polifoniei vocale. Excepţionala dezvoltare a tehnicii imitative, precum şi instituirea consonanţelor considerate imperfecte precum terţa

şi sexta drept punct de sprijin în structurile armonice au condus la înflorirea fără precedent a genurilor şi formelor polifonice. În sec. XV, *Ockegem* scrie un canon numit *Deo gratias* la 36 de voci. Alţi compozitori franco-flamanzi precum Dufay, Obrecht, Binchois desăvârşesc scriitura polifonică.

Pe lângă celelalte genuri polifonice precum motetul, missa, apare *chansonul polifonic,* care răstoarnă importanţa vocilor şi combină elemente muzicale populare cu cele culte. Chansonul polifonic desemnează *sopranul* ca purtător al liniei melodice principale, de factură laică, înlocuind *tenorul* din muzica religioasă. Compozitori franco-flamanzi, renumiţi pentru acest gen au fost: Josquin de Prés, Passereau, Jannequin, etc.

În Italia se cristalizează genul *madrigalului* (sec. XVI), care este o lucrare polifonică amplă bazată pe construcţia şi tehnica polifonică a *motetului.* Madrigalul este o fuziune între genul popular *frottola* şi motetul religios, având drept consecinţă laicizarea motetului şi polifonizarea frottolei (Comes - *"Lumea Polifoniei"*). Compozitori ai genului *madrigal* au fost: Orlando di Lasso, Andreea şi Giovanni Gabrielli, Cypriano da Rore (acesta din urmă introduce cromatizarea liniilor melodice). Apare *madrigalul cromatic,* cu înlocuirea doimii cu pătrimea ca unitate de timp, fapt care a revoluţionat ritmica muzicală. Apar partituri cu voci suprapuse şi bare de măsură. Gesualdo da Venosa îmbogăţeşte printr-o hiper-cromatizare fondul intonaţional al epocii, anticipând cromatismul wagnerian şi chiar dodecafonismul sec. XX. *Madrigalul dramatic* este reprezentat de Claudio Monteverdi. În Anglia, madrigalul apare în creaţia lui Gibbons, Dowland, Morley

Palestrina reprezintă cel mai de seamă compozitor al Renaşterii. Prin creaţia sa, Palestrina a orientat muzica europeană cultă spre o evoluţie a limbajului muzical care a dus la trecerea de la sistemul modal la cel tonal-funcţional.

În motetele sale, Palestrina utilizează cu predilecţie modul ionian, folosind *sensibila* la încheierea frazelor polifonice. Acest fapt a avut o importanţă crucială prin producerea *cadenţei autentice,* element primordial în sistemul tonal-funcţional.

**Barocul** (XVI-XVIII) marchează o bifurcaţie între muzica vocală şi cea instrumentală. Se cristalizează conceptul de tonalitate (v. cap. 12).

### 11.4. Motetul Renaşterii

Motetul Renaşterii îşi are originea în motetul medieval. Provenit din organum şi discantus (2,3 voci), motetul medieval era o formă liturgică răspândită în Apusul Europei în sec. XII-XIII. Din acest tip de scriitură se va naşte

Motetul Renaşterii, formă de o mare importanţă în dezvoltarea genurilor polifonice complexe atât vocale cât şi instrumentale.

Motetul renascentist este construit dintr-un lanţ de fraze polifonice imitative care au la bază un text religios. Frazele polifonice, de factură imitativă, crează structuri *oblice* (adică vocile intră şi cadenţează pe rând).

Frazele polifonice se încheie printr-o cadenţă melodică, folosind *sensibila*. Se va renunţa la forma plagală a modurilor renascentiste, generalizându-se forma autentică. Folosirea sensibilei la încheierea frazelor reprezintă un *germene de gândire tonală. Prin această tehnică, s-au putut realiza cvasi* modulaţii, diversificând contextul intonaţional (Comes&Rotaru), 1986.

Forma motetului renascentist este binară:

1. secţiune expozitivă (A);
2. secţiune evolutivă şi cadenţa finală (B).

Prima secţiune reprezintă expunerea imitativă a primului verset.

A doua secţiune nu aduce o dezvoltare în termenii clasici, ci o serie de contraste:

- capetele tematice mai scurte;
- imitaţiile mai libere;
- structuri omofone (acordice);
- melisme;
- schimbări de metru (apare metrul ternar);

Cadenţa reprezintă o încheiere lărgită, ornamentată, bazată pe ultimul verset. Are rolul de a "frâna" fluxul muzical şi totodată de a echilibra forma.

Alte forme polifonice instrumentale şi vocale generate de motet sunt: *Ricercarul* - un "motet" instrumental, cu o construcţie similară, care va conduce la cristalizarea *fugii; Madrigalul* - un gen vocal care are aceeaşi scriitură ca motetul, dar cu text laic şi *Chanson-ul polifonic*.

### 11.5. Aria da capo (barocă)

*Aria da capo*, specifică barocului, are o construcţie complexă (compozită) ternară discontinuă. Fiecare parte este în sine o formă simplă (în general bipartită) şi are material tematic şi caracter propriu, asigurând contrast de tempo între secţiuni. Indicaţia *da capo* introduce în baroc tendinţa formelor ternare cu repriză, forme care se vor afirma cu predilecţie în clasicism şi

romantism, în special în lucrările instrumentale. Ideea de repriză înseamnă *repetiţie după contrast,* spre deosebire de *repetiţie,* care înseamnă o reluare imediată.

Pe lângă introducerea ideii de repriză - *da capo* - aria barocă se distinge prin modul de tratare a raportului dintre solist şi orchestră. Orchestra nu are doar un rol acompaniator, ci prezintă secţiuni de egală importanţă cu ale solistului.

*Aria da capo barocă* (Green) debutează cu un pasaj orchestral. Pe parcursul lucrării există mai multe momente de *tutti orchestral* care, prin natura lor tematică, fac referire la primul pasaj orchestral, se "reîntorc" la ideea muzicală expusă la începutul lucrării. De aceea, secţiunile de *tutti*, în care orchestra evoluează singură, se vor numi *ritornelli* şi se vor nota *ritornello 1, ritornello 2, etc*. Structura tonală a ariei baroce este asemănătoare cu cea a lucrărilor instrumentale ternare compozite, precum Menuetul şi Scherzo-ul cu Trio. Asemănarea constă în ideea de a asambla două forme simple bi sau tripartite, (Menuet / Trio / Menuet) pe principiul celor 3 faze ale discursului muzical: *expunere, digresiune, reexpunere.* Diferenţa constă în tipul de mişcare armonică a părţii a 2-a (B). În lucrările instrumentale ternare compozite, trio-ul este tonal închis, prezentând o singură mişcare completă armonică. În aria da capo, partea mediană B este în general tonal deschisă, având o mişcare armonică progresivă (modulantă).

Între cele două părţi A şi B este un mare contrast de tempo şi de expresie, dar şi de mod (B-ul începe la relativă). Prima parte este un Largo, iar a doua parte un Allegro. Există totuşi cazuri în care apar asemănări motivice între părţi şi un contrast mai mic de tempo şi expresie, în funcţie de text.

Ritornello reprezintă o particularitate importantă pentru aria barocă şi în general pentru muzica vocală cu orchestră (duete, terţete, etc.). Aria de capo începe şi se termină cu un ritornello. Pe parcurs, intervenţiile orchestrale capătă rolul unor *interludii,* în special în prima parte. În partea mediană, ritornello este mai puţin folosit. Din punct de vedere tematic, ritornello poate fi bazat pe melodia solistului, sau complet diferit. În cazul în care este diferit, ritornello este conceput astfel încât să poată fi suprapus cu tema solistului, cu rol de acompaniament.

Repriza A-ului nu este întotdeauna identică. Aceasta poate fi uneori concentrată prin omiterea sau comprimarea unor secţiuni.

**Temă de seminar:**

- ❑ Analizaţi motete şi madrigale renascentiste. Realizaţi schema acestora, extrageţi modurile şi comentaţi tehnicile polifonice şi gradul de apropiere faţă de conceptul de tonalitate.

***Bibliografie muzicală:***
*Palestrina: Motete*
*Gesualdo da Venosa*
*Adam de la Halle*
*Orlando di Lasso*

## 11.6. Genuri polifonice vocale: Missa, Requiemul, Oratoriul, Pasiunea

*Missa* reprezintă un gen vocal sau vocal-instrumental. Missa se compune dintr-o succesiune de motete. Ordinea părţilor era prestabilită de liturghia catolică propriu-zisă:

1. Kyrie eleison
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus
5. Benedictus
6. Agnus Dei

Missa - ca serviciu religios - este de mai multe feluri, în funcţie de modul în care este oficiată: 1. *Missa lecta* (citită); 2. *Missa cantata* (citită şi cântată de preot); 3. *Missa solemnis* (vocală şi instrumentală, oficiată cu ocazii speciale).

*Requiem-ul* (Messa da Requiem) este o missă cu caracter funerar. Acesta cuprinde un număr variabil de părţi, unele comune cu cele ale missei. Cele mai întâlnite părţi sunt următoarele:

1. Introitus - Requiem aeternam
2. Kyrie eleison
3. Dies irae
4. Rex tremendae
5. Recordare
6. Confutatis
7. Lacrimosa

8. Offertorium
9. Sanctus / Benedictus
10. Agnus Dei
11. Lux aeterna
12. Communio - Libera me

*Oratoriul* este un gen muzical vocal simfonic amplu, bazat pe un libret cu un conţinut religios sau laic.

*Pasiunea* este un gen muzical vocal simfonic care se deosebeşte de Oratoriu prin faptul că textele sunt preluate din Evanghelii.

**11.7. Exemplu de analiză:**

**1. Beethoven: *Missa solemnis***

1. Kyrie eleison
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus / Benedictus
5. Agnus Dei

**Partea I: Kyrie eleison**

Forma: **A (Kyrie eleison) B (Christe eleison) A' (Kyrie eleison)**

**A:** m. 1- 85 Re major

- text: Kyrie eleison;
- metru binar;
- scriitură de tip coral;
- antifonie cor / grup de soliști;
- fugatto (m. 59);

**B:** m. 86 -128 (Fugă liberă) si minor

- text: Christe eleison;
- metru ternar;
- schimbare agogică: Andante assai ben marcato;
- schimbare de tonalitate: si minor;

- schimbare de sintaxă: scriitură imitativă de tip fugă; combinaţie între scriitura de tip coral şi polifonie imitativă.

**A':** m. 128 Re ~ Sol ~ Re

- text: Kyrie eleison;
- scriitură tip coral omofon;
- antifonie;
- proces dezvoltător secvenţial m.168.

Notă: Forma ternară rezultă din cele 3 versuri - Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison - care simbolizează *trinitatea*. Structurile antifonice dintre cor şi solişti reprezintă dialogul dintre credincioşi şi preot. Kyrie eleison este prezentat de 3 ori de către cor, căruia îi răspund pe rând soliştii. Prima parte a acestei lucrări se remarcă printr-o mare organicitate realizată prin integrarea corului şi soliştilor în scriitura de ansamblu.

**Partea a III-a: Credo**

Formă amplă de factură polifonică alcătuită din 7 secţiuni şi Codă cu 3 subsecţiuni: A A′ B C D E A″ Coda

**A:**
- plan tonal: Sib ~ do ~ Mib ~ re
- $a_1$ (m 1-17) Credo; temă fugatto, asociată versetului "Credo"
- $a_2$ (m. 17-34) "patrem" caracter omofon

**A′**
- Sib
- $a_3$ (m. 34) Credo
- $a_4$ (m. 56) "ante"
- $a_5$ (m. 70) "consubstantialem patri" (se prefigurează tema fugii din final)
- $a_6$ (m. 90) "Qui propter nos homines"
- $a_7$ (m. 98) "descendit de caelis"

**B:**
- (m. 124) mod dorian pe re; Adagio
- text: "et incarnatus" - solişti; în final corul intonează recto-tono versetul : "et incarnatus"

**C:**
- (m. 144) Re, metru ternar
- text: "et homo factus est"

**D:** - (m. 156) re

- $d_1$ (m. 156) Crucifixus etiam pro nobis" (sforzandi, sincope)

- $d_2$ (m. 167) "passus" (m. 167 - disonanţe do / do#

**E:** - (m. 188) Fa

- text: "et resurexit"

- Introducere cor a capella

- $e_1$ (m. 194) Allegro molto; "Et ascendit in caeli" / gamă ascendentă;

- $e_2$ (m. 221) Judicare vivos

**A"** - (m. 264) Fa; text: "Credo"

**Coda** - $c_1$ (m. 306) Sib; "et vitam venturi saeculi"; Allegreto; Fugă dublă (Contrasubiectul obligat are funcţia de al 2-lea Subiect)

- $c_2$ (m. 372) Allegro con moto; a doua Fugă dublă "et vitam venturi saeculi"

- $c_3$ (m. 433) Grave; Sib; "Amen"; scriitură de coral care se diversifică polifonic.

## 11.8. Extensii stilistice în limbajul sec. XX

**Exemplu de analiză: Penderecki *Dies Irae* -** Oratoriu închinat victimelor de la Auschwitz

Părţi:

1. Lamentatio
2. Apocalypsis
3. Apotheosis

Spre deosebire de lucrările vocal simfonice precum missa şi requiem-ul, care au la bază *motetul,* oratoriul *Dies Irae* transformă scriitura polifonică imitativă (tipică motetului) în *texturi.* Aceste texturi conţin o mişcare interioară realizată prin *micro-polifonii* (evenimente non-mensurate aglomerate ca valori ritmice şi ca distanţe intervalice între voci; pe verticală se obţin clustere sau microclustere "mişcătoare"). Frazele polifonice sunt înlocuite cu *structuri non-mensurate* (numerotate de la 1 la 13) care reprezintă *texturi organizate prin micro-polifonii şi micro-heterofonii.* Penderecki, în etapa avangardistă a creaţiei sale, a creat şi utilizat notaţii neconvenţionale (notaţia proporţională non-mensurată, diferite tehnici de emisie vocală sau instrumentală, etc.). A integrat textura în limbajul muzical contemporan ca o sintaxă care reprezintă o aglomerare de evenimente sonore cu efect global. Detaliile melodico-ritmice nu mai sunt semnificative în acest tip de scriitură, acestea fiind asimilate de structuri aglomerate complexe, care "le cuprind". Auzul nu mai poate distinge detalii la nivelul intonaţional, ritmic sau armonic şi comută interesul către perceperea unui "timbru global" al unei anumite suprafeţe muzicale. Articularea macrostructurii se va face la nivelul acestor suprafeţe de text muzical, diferenţiate prin încărcătura lor timbrală[3] care rezultă din jocul "rarefiere / aglomerare" al texturilor.

Raportul dintre text şi muzică este de asemenea neobişnuit. Tratarea textului literar este de o manieră novatoare. Textul semnifică prin sonoritatea cuvintelor în sine, nu prin înţelesul lor. Contextul muzical sugerează semnificaţia cuvintelor. Penderecki distribuie silabele cuvintelor la diferite voci (pe verticală) sau atribuie diferitele cuvinte ale unui vers concomitent la diferite voci, având ca efect suprapunerea acestora. Astfel, citirea unui cuvânt sau a unei fraze se poate face pe axa verticală. Prin această tehnică, înţelesul cuvintelor se pierde, dar se păstrează doar "starea" pe care acestea o induc şi sonoritatea care se crează din "ciocnirea" silabelor şi cuvintelor suprapuse, din aglomerarea acestora pe verticală.

---

[3] V. Teodorescu-Ciocănea, Livia, *Timbrul muzical- Strategii de compoziţie,* Ed. Muzicală Bucureşti 2004, cap. VIII. Modulaţii aperceptive.

### 11.8.1. Elemente de limbaj în lucrarea vocal simfonică *Dies Irae* de Penderecki:

- *Scriitura orchestrală* nu reprezintă un acompaniament ci un text cu încărcătură timbrală care însoţeşte şi comentează discursul vocal;
- Folosirea *registrelor extreme* pentru obţinerea unor constraste timbrale şi a unor efecte dramatice;
- Sintaxa: *textura* – o structură aglomerată de informaţie muzicală care capătă semnificaţie prin efectul global.
- Scriitura vocală: introducerea unor *tipuri neconvenţionale de emisie vocală*: şoapta, ţipătul, glissando, etc.
- Sintaxa scriiturii vocale corale: *texturi cu heterofonii aglomerate*; texturile corale se realizează pe secţiuni reduse ca dimensiuni, intens cromatizate, până la cluster.
- Parametrul ritmic, deşi *cvasi-liber*, este controlat pe suprafeţe mari.

### 11.8.2. Analiza părţii I *Lamentatio* din oratoriul *Dies Irae* de Penderecki

- Din punct de vedere expresiv, fiecare dintre cele 13 structuri exprimă "un strigăt" ilustrat prin indicaţiile dinamice de crescendo de la nuanţe foarte mici *ppp* către nuanţe de *fff;*
- Colaj de texte din 3 autori (Bronievski, Aragon, Rosewich);
- Forma de ansamblu: Bipartită dublă (AB A'B'); pornind de la ideea transferării *motetului* în limbaj contemporan - motetul având o construcţie bipartită - prin extensie am putea afirma că lucrarea are forma unui motet dublu;
- Succesiune de 13 structuri realizate prin polifonie de grup de tipul texturilor (micro-polifonii, heterofonii);
- Sistem intonaţional: totalul cromatic utilizat prin micro-zone de cluster;
- Zona expresionistă: întuneric şi stridenţă.

## Forma părţii I: Lamentatio

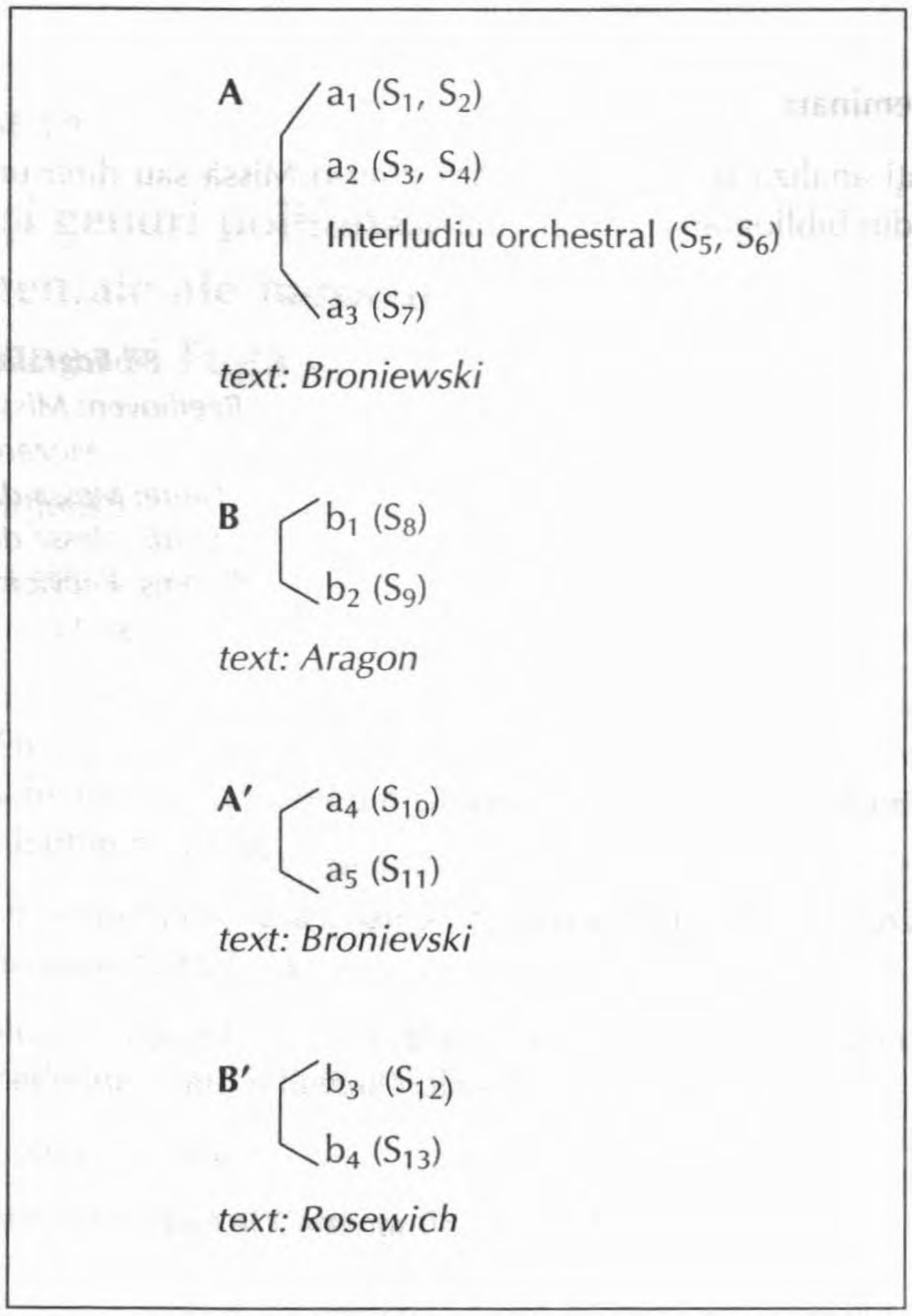



**Fig. 11. 8.2 -** Schema formei: *"Lamentatio"* partea I din oratoriul *Dies Irae* de Penderecki

**Temă de seminar:**

- ❑ Realizaţi analiza scrisă a unei părţi dintr-o Missă sau dintr-un requiem aleasă din bibliografia indicată mai jos.

***Bibliografie muzicală:***

*Beethoven: Missa solemnis;*
*Mozart: Requiem;*
*Fauré: Messa da Requiem;*
*Verdi: Messa da Requiem;*
*Brahms: Recviemul german;*

# Capitolul 12

# Forme şi genuri polifonice instrumentale ale barocului – Invenţiunea şi Fuga

## 12.1. Invenţiunea

Invenţiunea este o formă polifonică la 2 sau 3 voci, dedicată unui instrument cu claviatură (clavecin, pian), fiind cristalizată dintr-o practică improvizatorică.

În afară de lucrările denumite explicit *invenţiuni, precum Invenţiunile la 2 voci*, sau *Invenţiunile la 3 voci* (numite şi *Sinfonii*), acest tip de scriitură se regăseşte şi în anumite preludii din *Clavecinul binetemperat* sau mişcări din sonate sau partite de Bach.

Bach, prin invenţiunile sale la 2 sau 3 voci, crează un tipar care se aseamănă sub anumite aspecte cu fuga.

Pe ansamblu, invenţiunile pot fi secţionate binar sau ternar, în funcţie de cadenţele binedefinite care reliefează planul tonal, astfel:

A. Parte expozitivă

B. Parte evolutivă şi Cadenţa finală (Coda)

sau:

A. Parte expozitivă

B. Partea evolutivă

A. Revenirea tonală şi tematică

Spre deosebire de fugă, la care revenirea tonală este adeseori şi tematică, la invenţiune revenirea este mai mult tonală.

**Caracteristici:** Invenţiunea se caracterizează prin folosirea cu predilecţie şi aproape continuă a unui număr restrâns de motive sau chiar a unui singur motiv. Invenţiunea are o temă unică, scurtă, la nivel de motiv sau grup motivic, având un număr prestabilit de voci. Tema se imită la $8^{vă}$, $5^{tă}$, sau $4^{tă}$. Spre deosebire de fugă, subiectul invenţiunii poate debuta concomitent cu contrasubiectul, ceea ce face uneori dificil de stabilit care anume este tema

propriu-zisă. Contra-motivele care însoţesc motivul principal crează frecvent structuri de tipul contrapunctului dublu.

Motivele de bază pot suferi schimbări intervalice, dar în general ritmul şi caracterul lor rămân nealterate. Acestea nu sunt tratate întotdeauna imitativ, ci şi secvenţial.

*Invenţiunea se construieşte prin alternanţa dintre expuneri tematice polifonice imitative şi interludii (structuri modulatorii polifonice construite prin procese secvenţiale).* Caracteristica interludiilor (episoadelor) constă în faptul că în componenţa lor, motivul tematic apare incomplet şi este supus prelucrării. Interludiile sunt puţine sau pot chiar să lipsească (E.B. Kohs, 1976).

Interludiile sunt de cele mai multe ori realizate chiar cu motivul tematic, prin suprapunerea segmentelor acestuia şi crearea unui model care va fi secvenţat în scopul unei modulaţii. Unele invenţiuni sunt scrise în canon.

### 12.2. Fuga

Fuga se defineşte prin alternanţa dintre două tipuri de structuri: structuri expozitive polifonice imitative numite *expoziţii* şi structuri tranzitive modulatorii numite *interludii sau episoade.*

Fuga este cea mai evoluată formă polifonică instrumentală sau vocală, cu un număr prestabilit de voci (3 sau 4, mai rar 2 sau 5). După unii autori, fuga nu este neapărat o formă, ci reprezintă o sumă de procedee contrapunctice: imitaţia, contrapunct superpoziţional dublu/ triplu, tehnică de stretto, etc. Fuga reprezintă o culme a polifoniei baroce, prin evidenţierea *unui echilibru între organizarea contrapunctică şi cea armonică* (E.B. Kohs). Se caracterizează printr-o continuă *expansiune,* care uneori pune în discuţie existenţa unei reale reîntoarceri sau reexpoziţii. Din acest motiv, E.B. Kohs o consideră mai degrabă o formă deschisă:

*"Forma deschisă implică o continuă expansiune şi creştere, mai degrabă decât o reîntoarcere explicită la sfârşit, ca în formele închise, precum tripartita sau forma de rondo, etc.*

Manfred Buxofzer afirmă că *"trăsătura comună a tuturor fugilor este continua expansiune realizată printr-un lanţ de expuneri imitative".*

#### 12.2.1. Tipuri de fugă

Prezentăm, în această lucrare, tipologia indicată de M.A. Souchay (*Das Thema in der Fuge Bachs,* în B.Jb., 1927, 1930) adoptată şi de D. Voiculescu (*Fuga în creaţia lui J.S. Bach,* Ed. Muzicală, 2000, p. 138).

1.a. Fuga simplă - fuga fără contrasubiect;
1.b. Fuga monotematică – fuga cu o singură temă (subiect);

2.a. Fuga dublă – fuga cu 1 contrasubiect obligat;
2.b. Fuga cu 2 teme (subiecte);

3.a. Fuga triplă – fuga cu 2 contrasubiecte obligate;
3.b. Fuga cu 3 teme (subiecte);

4.a. Fuga cvadruplă - fuga cu 3 contrasubiecte obligate;
4.b. Fuga cu 4 teme (subiecte);

5. Fuga în oglindă / Contrafuga - fugă cu răspuns inversat;

6. Fuga în stretto – care afirmă tehnica de stretto încă din expoziţie;

7. Fuga tip ricercar – fugă fără interludii (stil italian);

8. Fuga canonică.

**Fuga cu 2 teme** este de 2 tipuri:

a. prima temă are expoziţie şi evoluţie proprii, după care este suprapusă cu a 2-a temă (fugă cumulativă, cu 2 secţiuni);

b. fiecare temă are un număr de expoziţii şi episoade proprii, după care sunt prezentate simultan (tip bachian, cu 3 secţiuni). Tema a 2-a va fi expusă în tonalitatea de bază.

**Fuga dublă** (cu 1 constrasubiect obligat) este de 2 tipuri:

a. subiectul şi contrasubiectul obligat (cu funcţie de al doilea Subiect) sunt prezentate concomitent de la început în contrapunct dublu;

b. contrasubiectul obligat apare ca un contrapunct faţă de Răspuns.

*Notă: Fuga cu contrasubiect obligat este considerată de unii autori fugă dublă. Pentru a se evita confuzia termenilor, unii autori propun utilizarea denumirii de fugă cu 2 teme, pentru a se deosebi de fuga cu contrasubiect obligat, numită fugă dublă şi fug[ cu 3 teme spre a se deosebi de fuga tripla cu 2 contrasubiecte obligate) - D. Voiculescu "Fuga în creaţia lui J. S. Bach", Ed. Muzicală 2000 - pag. 138.*

**Fuga cu 3 teme** precum şi cea **cu 4 teme** se construiesc similar cu cea cu 2 teme. Aceste teme vor avea expoziţii proprii succesive care vor fi suprapuse în final (sinteză tematică), fie vor fi cumulate pe parcurs.

**Fuga triplă** va avea 2 contrasubiecte obligate cumulate.

**Fuga în oglindă** sau **Contrafuga** va folosi Răspunsul în oglindă, adică în ipostază inversată.

**Fuga în stretto** va folosi cu predilecţie tehnica de stretto, uneori chiar odată cu apariţia Răspunsului (stretto maestrale) şi se va construi din succesiunea mai multor zone de stretti, uneori lipsindu-i episoadele.

**Fuga canonică** foloseşte imitaţia de tip continuu - tehnica de canon.

### 12.2.2. Construcţia arhitectonică a fugii

Fuga derivă pe de o parte din formele vocale renascentiste precum motetul, chansonul sau madrigalul vocal renascentist şi pe de altă parte din formele instrumentale precum ricercarul, canzona sau fantasia. Ca şi motetul, fuga se caracterizează printr-o succesiune de fraze polifonice imitative. În sec. al XVII-lea, ricercarul şi canzona (da sonar) pentru orgă, precum şi fantasia (lucrare care combină caracteristicile celor două tipuri polifonice imitative) erau principalele tipare de lucrări instrumentale în Italia, Anglia şi Germania.

Fugile care nu conţin interludii (episoade), adică structuri tranzitive de alt tip decât cele imitative, provin din *ricercar* (ex. *Fuga nr. 1 în Do major* din WTK vol. 1 de Bach). Ricercarul provine la rândul său din motetul sacru, având un caracter mai sobru.

Fugile care conţin şi episoade modulante provin din *canzona da sonar,* având un caracter mai laic (D. M. Green). *Fuga nr.2 în do minor vol. 1* precum şi majoritatea fugilor din WTK de Bach sunt exemple de acest tip.

Fugile sunt lucrări independente sau asociate cu anumite tipuri de lucrări mai puţin contrapunctice, uneori chiar de factură omofonă. Rezultă astfel diferite cupluri precum: *preludiu şi fugă, toccată şi fugă, fantezie şi fugă, coral şi fugă.*

Pe ansamblu, fuga se poate segmenta, după criteriul tonal, în 3 zone:

1. *zona expozitivă (Expoziţia sau Expunere);*
2. *zona evolutivă (Evoluţia sau Digresiune tonală);*
3. *zona revenirii tonale (Reexpoziţia sau Reexpunerea);*

Zona a 3-a poate fi pregătită de o intrare la subdominantă SD, numită *repriză mediană subdominantică.*

În cazul în care există o revenire tonală şi tematică asemănătoare primei expoziţii aceasta se va numi *revenire tonală şi structurală.*

*Obs. Dacă nu există o revenire explicită tematică şi structurală care să delimiteze o a 3-a zonă, fuga poate fi secţionată binar, respectiv:*

1. *zona expozitivă (Expoziţia sau Expunere)*
2. *zona evolutivă (Evoluţia sau Digresiune tonală) + zona revenirii tonale.*

*După unii muzicologi, majoritatea fugilor bachiene se divid binar* (v. Czaczkes): Expoziţie / Dezvoltare.

Termenul de dezvoltare este utilizat cu precauţie în cazul fugii, pentru a nu fi confundat cu secţiunea numită *Dezvoltare* din forma de sonată şi nici cu procedeele dezvoltătoare tipice acesteia. Dezvoltarea în cazul fugii nu se referă la o prelucrare a temei sau a temelor fugii în sensul beethovenian.

*Tema fugii nu se dezvoltă, ci evoluează tonal, adică este prezentată în diferite contexte tonale.* Interludiile sunt momentele de dezvoltare propriu-zisă, în care segmente ale temei sunt prelucrate secvenţial şi variaţional. Secţiunea corespunzătoare zonei evolutive - denumită de unii autori *Dezvoltare sau Divertisment* – reprezintă o dezvoltare într-un sens mai larg: poate avea dimensiuni mai mari decât zona expozitivă, aduce variaţie tonală şi structurală. Expoziţiile cuprinse în divertisment vor afirma diferite tonalităţi şi pot avea un număr variabil de intrări tematice, neexistând obligativitatea de a prezenta tema la toate vocile pentru care este scrisă respectiva fugă. Astfel, în dezvoltare pot fi expoziţii cu o singură intrare, în cuplu de câte 2 intrări S/R sau la 3 sau 4 voci - rezultând o expoziţie completă asemănătoare expoziţiei I. Ultima expoziţie a divertismentului (dezvoltării) este adeseori adusă la tonalitatea subdominantei pentru a pregăti revenirea tonală şi o cadenţă completă la nivel structural: SD – D – T.

Partea cea mai riguroasă a fugii este expoziţia I. Cele mai puţin predictibile evenimente sunt cele care urmează după expoziţie şi care formează "dezvoltarea". Dezvoltarea poate fi segmentată în subsecţiuni, după suprafeţe tonale, cadenţe, procedee contrapunctice, etc.

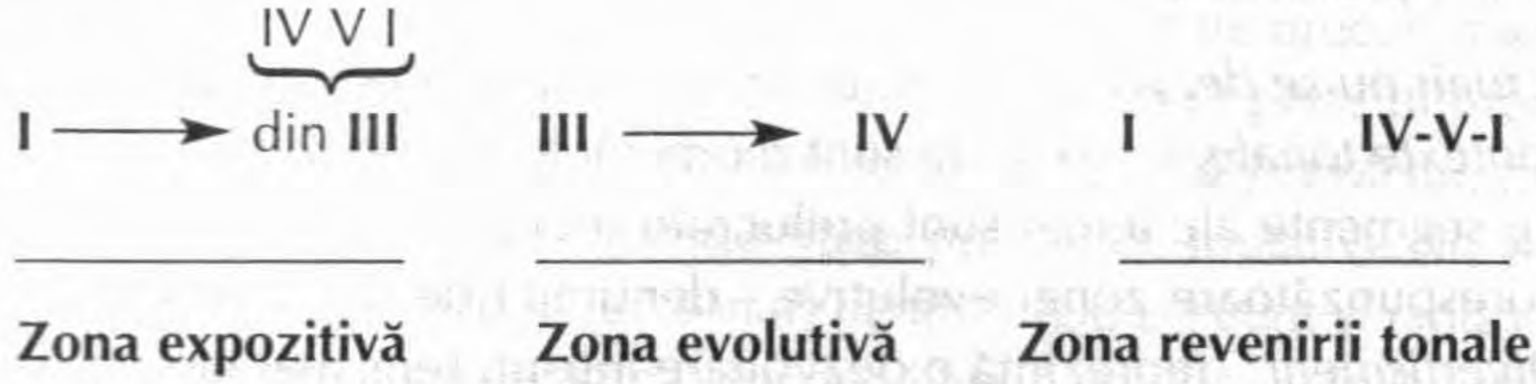
*Fugile prebachiene sunt statice tonal, adică nu transpun tema în alte tonalităţi decât cele folosite pentru Subiect şi Răspuns, respectiv alternarea dintre Tonică şi Dominantă (Buxtehude, J.C.F.Fischer, F. Couperin). Fugile bachiene evoluează tonal prin apariţia mai multor expoziţii în diferite tonalităţi, prima dintre acestea fiind tonalitatea relativei majore sau minore (debutul zonei evolutive). Expoziţiile din cadrul zonei evolutive se mai numesc "reprize mediane (Rm), iar ultima apariţie a temei se va numi "repriză finală" (Rfin). (D. Voiculescu, 2000)*

**Structura tonală a fugii**

Structura tonală a unei fugi rezultă din modul în care cadenţele armonice concluzive (V-I) segmentează discursul muzical.

Astfel, structura tonală a unei fugi de tip prebachian, care prezintă ca variaţie tonală doar relaţia dintre Tonică şi Dominantă, fără a afirma prin cadenţe concluzive şi alte centre tonale va fi descrisă ca o *prolongaţie armonică*:

Structura tonală a unei fugi bachiene, cu evoluţie tonală dinamică prin afirmarea mai multor centre tonale definite prin cadenţe concluzive V-I, va fi interpretată astfel:




**Elementele de construcţie a fugii**

Fugile prezintă similitudini nu atât în formă, cât în procedeele contrapunctice folosite. Din punctul de vedere al formei se poate afirma că fiecare fugă este independentă. Fugile pot fi forme binare, ternare, uneori chiar de rondo (D. Voiculescu, 2000).

Fuga alternează două tipuri de structuri:

1. *structuri expozitive (expoziţii)*
2. *structuri tranzitive (episoade)*

*"Alternările dintre expunerile tematice şi episoade - procedeu care caracterizează principalul corp al celor mai multe fugi, pot fi descrise ca cicluri repetate de tensiune şi relaxare armonică, de disonanţă şi consonanţă "(Ellis Kohs).*

**Structurile expozitive** conţin expuneri tematice imitative ale temei. În zona expozitivă (expoziţia I), tema apare în dublă ipostază: subiect S (pe tonică) şi răspuns R (pe dominantă). Intrările alternează funcţia de tonică şi funcţia de dominantă. După primul set de intrări, expunerile tematice alternează cu structuri modulante, dezvoltătoare, numite *episoade*.

Expunerile tematice imitative din celelalte zone (evolutivă şi zona revenirii tonale) se numesc *expoziţii sau reprize mediane* (ex. expoziţia nr. 2, 3, etc. sau repriza mediană nr.1, 2, etc.). Ultima reluare a temei se numeşte *repriza finală*[1].

Între structurile imitative care au la bază S se află secţiuni tranzitive cu rolul de a lega fie secţiunile (zonele) între ele, fie diferite intrări tematice. Aceste structuri tranzitive se numesc *interludii sau episoade.*

[1] Voiculescu, Dan; *Fuga în creaţia lui J. S. Bach*. Ed. muzicală Bucureşti, 2000.

**Episoadele sau interludiile** sunt secţiuni în care subiectul nu apare complet şi care dezvoltă un material deja expus. Acestea sunt numite de Gedalge[2] *dezvoltări sau divertismente (it. gli sviluppi o divertimenti).* Episoadele (sau interludiile) sunt construite cu segmente din temă, din contrasubiect, sau au material muzical propriu. Episoadele sunt de cele mai multe ori procese secvenţiale care au la bază un model oblic.

*Până la momentul primului episod, fuga poate fi asemănată cu un canon. Li*bertatea episoadelor crează contrast şi totodată relief faţă de expunerile tematice. Episoadele sunt *modulatorii* (cu excepţia celui care apare spre sfârşitul fugii) şi *remodulatorii,* adică ajută la restabilirea sensului de stabilitate tonală prin remodularea - în momentele cheie - la tonalitatea de bază.

Episoadele pot fi împărţite în două categorii: *episoade interioare şi exterioare.*

*Episoadele interioare* se găsesc în interiorul unei structuri expozitive şi au doar rolul de a remodula de la un Răspuns la un Subiect. Segmentul care se găseşte în Expoziţia I şi care are rolul de a face legătura între Răspuns şi o nouă intrare a Subiectului - adică are rolul de a remodula de la tonalitatea dominantei la tonalitatea iniţială – este supranumit *episod fals, interludiu fals sau interludiu expoziţional (sau expozitiv).* Acesta, spre deosebire de celelalte episoade, este mai scurt şi nu are un caracter dezvoltător, ci reprezintă doar un segment de legătură remodulant.

*Episoadele exterioare* fac legătura între expoziţii şi au rol propriu-zis modulant. Numerotarea episoadelor va începe cu cel care face trecerea dintre expoziţia I şi expoziţia II, respectiv dinspre zona expozitivă către zona evolutivă.

*Fuga poate fi privită, în desfăşurarea sa, ca o alternanţă între structurile expozitive imitative şi structurile tranzitive modulatorii (dezvoltătoare).* Aceasta poate fi descrisă ca având un anumit număr de expuneri tematice - *expoziţii* - pregătite tonal de *episoade.* Fuga are o evoluţie tonală mai mult sau mai puţin variată, în funcţie de tonalităţile atinse şi de raporturile dintre acestea.

Totodată, privită din punctul de vedere al dramaturgiei muzicale, se pot determina cele 3 momente: *expunere, digresiune şi revenire tonală.*

Astfel, la nivelul profund al structurii tonale, se pot identifica 3 zone, în funcţie de aceste 3 momente:

1. Zona expozitivă
2. Zona evolutivă
3. Zona revenirii tonale

---

[2] Gédalge André *Trattato della FUGA* - Edizioni Curci – Milano 1987 – pag. 16, cap. VII – pag. 120-162. Versione italiana di Renato Parodi.

Aceste zone vor acoperi, fiecare un anumit număr de expuneri tematice şi episoade, în funcţie de cadenţele concluzive principale care la delimitează.

### 12.2.3. Zona expozitivă

Zona expozitivă cuprinde: expoziţia I, urmată în anumite cazuri de intrări suplimentare sau chiar de o contraexpoziţie.

**Expoziţia I (expoziţia propriu-zisă)** este partea cea mai strictă şi mai predictibilă a fugii. Expoziţia I debutează cu Subiectul prezentat monodic, urmat de imitaţii ale acestuia la un număr prestabilit şi constant de voci. Vocile se numesc: *Sopran, Alto, Tenor, Bas* pentru fugile la 4 voci şi *Sopran, Alto (sau Tenor), Bas* pentru fugile la 3 voci. Succesiunea vocilor este variabilă.

Subiectul este prezentat neacompaniat, monodic. Excepţie fac anumite fugi duble, quasi fuga şi fuga acompaniată.

În cazul în care Subiectul apare însoţit de un acompaniament liber, autonom faţă de fuga propriu-zisă la una sau la mai multe voci, atunci fuga se va numi *fugă acompaniată (ex. fugile din cadrul unei misse).*

**Subiect / Răspuns**

Tema expusă pe tonică se numeşte *Subiect*. Imitaţia la cvintă ascendentă sau cvartă descendentă (în tonalitatea Dominantei) se numeşte *Răspuns*. Imitaţia pe treapta (sau tonalitatea) subdominantei se numeşte *Răspuns* la Subdominantă.

Tema poate fi la nivel de frază sau motiv compus şi se încheie, de obicei, cu o cadenţă melodică pe treapta a III-a. Pentru asigurarea fluenţei, cadenţa melodică poate fi slăbită de o mişcare continuă sau de o înlănţuire conjunctă cu Csb. De asemenea, S poate fi legat de Csb printr-un segment de legătură, numit *codetta temei.*

Răspunsul la dominantă poate fi de două tipuri:

1. *Răspuns real*
2. *Răspuns tonal*

*Răspunsul real* este o transpoziţie strictă la cvinta ascendentă sau cvartă descendentă a Subiectului, fără nici o mutaţie intervalică. Acest tip de răspuns este propriu pentru Subiectele care nu afirmă relaţia Tonică – Dominantă în capul tematic.

*Răspunsul tonal* este condiţionat de următoarele situaţii intervalice în capul tematic:

a. tema debutează cu relaţia I-V
b. tema debutează cu relaţia V-I

c. tema debutează cu treapta a V-a urmată de o altă treaptă decât tonica

d. tema este modulantă.

Din considerente tonale, pentru a se păstra încă tonalitatea de bază în debutul răspunsului, acesta va fi realizat conform principiului octaviant (în cadrul unei octave). Astfel:

a. Subiectul debutează cu relaţia I-V ——————— Răspuns V-I

b. Subiectul debutează cu relaţia V-I ——————— Răspuns I-V

c. Subiectul debutează cu treapta a V-a urmată de o altă treaptă decât tonica ——————————— Răspunsul debutează cu treapta I

d. Subiectul este modulant———————— — ——— Răspuns remodulant

Astfel, se vor crea mutaţii intervalice în capul tematic al răspunsului, nu mai mari de secundă mare sau mică. În cazul temei modulante, remodularea se va face pe parcurs sau la încheierea răspunsului.

Răspunsul tonal presupune o modulaţie gradată, împiedicând afirmarea relaţiei dintre Dominanta şi Tonica noii tonalităţi în mod abrupt, încă din debutul răspunsului. Cu alte cuvinte, se realizează o "temporizare", o întârziere a apariţiei caracteristicilor tonale ale noii tonalităţi (respectiv V-I sau I-V din tonalitatea dominantei). Ajustările intervalice ajută la realizarea acestei gradaţii, astfel încât noua tonalitate (D) va fi scopul răspunsului, atins în cadenţa finală.

Astfel, *Răspunsul tonal* este mai dinamic, are o devenire, spre deosebire de *Răspunsul real* care are un caracter static prin simpla transpoziţie (Kohs).

*Subiectul care afirmă sensibila* în debutul său este de multe ori tratat într-un mod special. Astfel, sensibila (treapta a VII-a) va fi interpretată ca terţa unui acord de dominantă. În consecinţă, la Răspuns, echivalentul acesteia va fi terţa acordului de tonică, creându-se astfel o mutaţie intervalică (ex. sunetele *si-do* în debutul unui subiect în Do major vor deveni *mi-sol* în debutul răspunsului). Restul intervalelor vor fi corespunzătoare unei transpoziţii la Dominantă, cu excepţia celor care nu constituie o caracteristică importantă a subiectului.

*Subiectul modulant (cu o tonică secundară)* va afirma de regulă în finalul său tonalitatea dominantei. În consecinţă, Răspunsul va trebui să afirme în finalul său tonalitatea tonicii. Remodularea se va face din momentul în care configuraţia temei o va permite, astfel încât mutaţia intervalică poate să survină oriunde pe parcursul acesteia.

Subiectul se poate încheia cu o *codettă,* element de legătură între Subiect şi Răspuns, respectiv între Subiect şi Contrasubiect (la aceeaşi voce).

Ordinea intrărilor tematice (în ipostază de Subiect sau de Răspuns) este liberă: S–R-R-S; S-R-S-R; S-R-S-S, etc.

**Contrasubiect**

Contrapunctul care se realizează faţă de Răspuns, în continuarea vocii care a expus Subiectul şi care revine constant pe parcursul fugii însoţind S sau R se numeşte *Contrasubiect (Csb).* Gedalge îl defineşte astfel: "Se numeşte *Contrasubiect* segmentul scris în contrapunct dublu la octavă sau la duodecimă care, auzit imediat după subiect, îl însoţeşte în toate intrările sale".

În cazul în care materialul care apare în continuarea S nu se mai regăseşte ca un contrapunct al subiectului sau al răspunsului pe parcursul lucrării, acesta se va numi *Contrapunct liber* (*Cp. Liber*). Fuga se va considera fără Csb.

*Contrasubiectul* poate fi:

a. *Contrasubiect obligat* - dacă însoţeşte toate intrările tematice;
b. *Contrasubiect liber* - dacă apare variat faţă de configuraţia sa iniţială sau nu revine constant;

Contrasubiectul va suferi modificări intervalice în funcţie de elementul pe care îl contrapunctează, respectiv S sau R.

Există fugi cu 2 sau 3 elemente contrapunctice constante cu funcţie de Contrasubiect. Acestea se vor numi fugi cu 2 sau 3 *Contrasubiecte obligate.*

> Notă: Fugile cu 1 sau 2 Csb. obligate sunt interpretate de unii autori ca *Fugi Duble sau Fugi triple,* contrasubiectele având funcţie de Subiect 2 sau Subiect 3.

În afară de *Contrasubiect*, care este un contrapunct bine individualizat, celelalte linii melodice într-o structură la 3 sau 4 voci se numesc: *Contrapunct liber1, Contrapunct liber 2,* etc.

Astfel, într-o fugă la 4 voci putem avea următoarea suprapunere:

**Subiect** —— ***Contrasubiect*** —— *Contrapunct liber 1* —— *Contrapunct liber 2*
**Răspuns** ———— ***Contrasubiect*** ———— *Contrapunct liber 1*
**Subiect**———————— ***Contrasubiect***
**Răspuns**

**Intrări suplimentare; Contraexpoziţie**

Expoziţia se poate prelungi cu 1-2 *intrări suplimentare.*

În cazul în care apar mai mult de 2 intrări suplimentare, acestea vor contrabalansa expoziţia şi vor forma o *contraexpoziţie.*

Între expoziţie şi zona evolutivă se află *episodul 1 (interludiul 1)* care are rolul de a modula spre tonalităţi înrudite, de regulă la relativă.

### 12.2.4. Zona evolutivă (Divertismentul sau Dezvoltarea)

Zona evolutivă poartă acest nume deoarece realizează o evoluţie din punct de vedere tonal. Se consideră debutul zonei evolutive prima intrare tematică în altă tonalitate (respectiv la relativă sau la dominantă). Expunerile tematice vor fi aduse în alte tonalităţi, în general, în tonalităţi apropiate. Aceste expuneri, numite *reprize mediane sau expoziţii* sunt legate între ele prin *episoade sau interludii.*

De multe ori această zonă se prelungeşte până la *repriza finală,* adică până la o ultimă apariţie tematică în tonalitatea de bază.

Această secţiune este cea mai puţin predictibilă, deoarece evenimentele care o compun au anumit grad de libertate în ceea ce priveşte numărul expunerilor, tonalităţile, procedeele contrapunctice, numărul episoadelor, etc. Unii autori denumesc această secţiune *Divertisment, Marele Divertisment sau Dezvoltare.*

E. Kohs segmentează fuga binar, astfel:

1. Expoziţie;
2. Dezvoltare (din momentul primului episod şi până la încheierea fugii.

"Dezvoltarea poate fi secţionată în subsecţiuni, după evoluţia tonală, cadenţe şi procedee folosite" (Kohs).

### 12.2.5. Zona revenirii tonale

Zona revenirii tonale are rolul de a restabili tonalitatea de bază. De multe ori, în această secţiune se întâlnesc tratări în stretto ale subiectului. Secţiunea finală care foloseşte tehnica de stretto se va numi *Zona de stretto.*

De asemenea, pentru sublinierea cadenţei finale, este adusă frecvent o intrare la Subdominantă, urmată de afirmarea relaţiei Dominantă-Tonică. Repriza finală (ultima expunere a temei) este adeseori adusă pe un punct de orgă (pedală).

Coda reprezintă o prelungire a momentului cadenţial, respectiv o extensie a reprizei finale.

### 12.2.6. Tehnici variaţionale

Tema unei fugi poate suferi anumite modificări. Astfel, aceasta poate să-şi schimbe la un moment dat modul (modulaţie la omonimă), poate introduce note melodice ornamentale, interpolări melodice bazate pe secvenţe, modificări intervalice sau ritmice ale capului tematic, scurtarea sau mărirea valorilor primelor sau ultimelor note, etc.

De asemenea pot fi utilizate variaţiile intervalice sau ritmice care afectează întreaga temă: inversare, recurenţă sau augmentare ritmică, diminuare ritmică. Uneori pot fi suprapuse diferite ipostaze ale temei. De exemplu: tema diminuată suprapusă cu tema augmentată şi inversată; tema inversată şi augmentată suprapusă cu tema recurentă etc.

## 12.3 Exemple de analiză:

### 12.3.1. *Bach – Invenţiunea nr.1 (2 voci)*

1. *Zona expozitivă (m. 1-6)*

– *Expoziţia 1* cu 4 intrări: Subiect, imitaţie la 8$^{vă}$; Răspuns, imitaţie la 8$^{vă}$; Contrasubiect.

– *Interludiul 1* - proces secvenţial: Model de 2 timpi (cu tema inversată), Secvenţa1, S2, S3 liberă (la mâna stângă este variată); intrare tematică la mâna stângă pe contradominantă cu răspuns inversat urmat de cadenţă (dezvoltare prin eliminare şi formulă cadenţială pe tonalitatea dominantei, Sol major).

2. *Zona evolutivă (m. 7-14)*

– *Expoziţia 2*: tonalitatea Sol major - ranversare de planuri cu S (mâna stângă), S, R, R; alte 4 intrări tematice S, S, R (Sol V), R (pe Sol II) cu tema inversată.

– *Interludiul 2* (echivalent cu interludiul 1, răsturnat - contrapunct dublu - pe alte trepte): Model polifonic (2 timpi) - Secvenţa1, S2, S3 liberă, intrare tematică pe "mi" cu răspuns inversat pe "si" plus cadenţa spre la minor (dezvoltare prin eliminare şi formulă cadenţială).

– *Expoziţia 3* (echivalentă cu Expoziţia 2, dar cu ranversare de planuri) cu tema inversată: contrasubiectul este înlocuit de notă ţinută; expunere la SD; tratare secvenţială: Model polifonic de 2 măsuri cu Secvenţă la secundă mare descendentă de 2 măsuri; inflexiune modulatorie la SD.

3. *Zona revenirii tonale - (m.19-22)* - debut la subdominantă, fără aspect de revenire structurală;

– subiectul şi contrasubiectul sunt tratate secvenţial;

– Repriza finală în bas la contradominantă şi răspuns inversat pe subdominantă urmată de formula cadenţială pe tonică.

*Obs. Neexistând o revenire structurală, adică tratarea temei ca în prima expoziţie, ultima structură poate fi considerată o Codă.*

Convenţii grafice: ⊥ = tema inversată; ~ modulaţie.

**Invenţiunea nr. 1 de Bach: Schema formei şi planul tonal**

| Măs. 1-2 | 3-6 | 7-10 |
|---|---|---|
| **Exp I**<br>S CS R CS<br>S R<br><br>Do | Interludiul I<br>M/S1/S2/S3 liberă (2măs.)<br>.....<br>⊥(Sol)<br>$T_{(Sol\ V)}$ d.p.e. +Cad.(1)<br>~ | **Exp II**<br>S R(II) ⊥(R) ⊥(R)<br>S $R_{(V)}$ ⊥(S) ⊥(S)<br><br>Sol ~ |

.....

| 11-14 | 15-18 | 19-22 |
|---|---|---|
| Int II<br>M / S1/S2/ S3<br>.....<br>T<br>⊥<br>d.p.e. Cad. ~ la | **Exp III** ⊥ T<br>⊥ T ⊥ T<br>⊥ T<br><br>la / re / Do / Fa $V_7$ | **Exp IV** (... SD) $⊥_{(IV)}$<br>T(II) +Cadenţă<br><br>$T_{model}$/ $T_{secv.}$ /$T_{secv.}$<br><br>Fa/re/Do/ Fa/DoV$_7$ - I |

**12.3.2.** *Bach: Fuga în Do caiet I Clavecinul binetemperat*

Fugă fără interludii modulatorii, de tip *ricercar (stil italian)*, cu zone de stretti.

Alte caracteristici: Răspuns real; Contrapunct liber (fără contrasubiect); contraexpoziţie cu intrări în stretto.

Fuga se compune din: Expoziţia propriu-zisă (m. 1-6); Zona de stretti 1 (m.7-14); zona de stretti 2 (m.14-24); Codă.

I. *Zona expozitivă:* (m.1-6) S-R-R-S; Contrapunct liber;

**Zona de stretto I**: (m. 7-14);

Această secţiune prezintă o simetrie structurală care poate fi descrisă astfel:

*Contraexpoziţie:* Structura 1: Subiect în Do major cu Răspuns în stretto urmate de o intrare singulară de tip Răspuns (m.7-10,5); *Structură echivalentă cu o contraexpoziţie cu 3 intrări suplimentare;*

*Zona evolutivă:* Structura 2: Subiect în Sol major (DoV) cu Răspuns în stretto

şi o intrare suplimentară (m.10,5-15); *Structură echivalentă cu digresiunea tonală, respectiv zona evolutivă.*

Detalii: m.7-10,5 pot fi interpretate ca fiind o contraexpoziţie cu intrări suplimentare pe tonică şi pe dominantă: S cu R în stretto; R (măs. 9);m.10,5 - 13 reprezintă digresiunea tonală, respectiv zona evoluţiei tonale: intrarea pe Do V (dominanta) cu răspunsul pe Do II (contradominanta) pot fi considerate ca fiind raportate la tonalitatea Sol major, astfel: Subiect în Sol major în stretto cu R la dominantă (Re) (măs.10,5 - 11) şi R în la minor (V) - (m.12-13).

Se crează o simetrie structurală: (S / R în stretto, R) + (S / R în stretto, R) măs. 7-10,5 şi 10,5 -13.

**Zona de stretto II** (cu 2 subsecţiuni: m.14-19 şi m.19-24) - corespunde cu *Zona revenirii tonale (Do);* inflexiuni modulatorii în re, mi, Sol;

Coda: (m. 24-27) Revenire tematică în stretto (m. 24) Subiect cu Răspuns în stretto la Subdominantă pe pedală Do I, urmată de cadenţă (m. 26-17).

### 12.4. Arta Fugii de Bach

**Arta Fugii** este o lucrare amplă care cuprinde 19 fugi şi canoane[3] (fugi canonice) realizate pe aceeaşi temă, numite generic *Contrapunctus.* Reprezintă o îmbinare între tehnica cea mai complexă contrapunctică şi tehnica variaţională.

Spre deosebire de *Clavecinul binetemperat* care conţine fugi cu teme şi tonalităţi diferite, *Arta fugii* este un ciclu de fugi simple, contrare, în stretto, multiple, canonice şi în oglindă, toate construite prin transformarea variaţională a unei teme unice (fuga 19 – neterminată – 4 subiecte, conţine şi o temă "semnătură" – pe sunetele BACH).

#### 12.4.1. Tipologia fugilor în Arta Fugii de Bach[4]

Ciclul este structurat (Voiculescu), după tipul fugilor, în 6 categorii:

**I** - *fugi simple* (la 4 voci): nr.1 şi nr.2 cu tema în stare directă, nr.3 şi nr.4 cu tema în inversare;

**II** - *fugi contrare şi în stretto* (la 4 voci): nr.5 - temă inversată şi variată ritmic; nr.6 - tema în stare directă, variată ritmic suprapusă cu tema inversată şi diminuată ritmic; nr.7 - tema în stare directă, diminuată şi variată ritmic suprapusă cu tema inversată diminuată şi augmentată;

---

[3] În realitate sunt în număr de 22, dacă includem şi variantele 16a, 17a şi 18a.

[4] Voiculescu, Dan; *Fuga în creaţia lui J. S. Bach,* Ed. Muzicală Bucureşti, 2000, pag. 206, 207

**III** - *fugi multiple*: nr.8 – fugă cu 2 teme şi în contrapunct dublu la duodecima (la 4 voci); nr.9 – fugă cu 2 teme în contrapunct dublu la decimă (la 4 voci); nr.10 - fugă cu 3 teme (la 3 voci); nr.11 - fugă cu 3 teme (la 4 voci).

**IV** - *fugi canonice (contrapunctus)* toate la 2 voci: nr.12 – canon la $8^{vă}$; nr.13 - canon la duodecimă; nr.14 – canon la decimă ; nr.15 – în oglindă şi augmentată (Fugile nr.13, nr.14 şi nr.15 sunt gândite în contrapunct dublu).

**V** - *fugi în oglindă*: nr.16 şi nr.16a – directă şi inversă (la 3 voci); nr.17 şi nr.17a – directă şi inversă (la 4 voci) variante ale fugilor nr.16 şi nr.16a; nr.18 şi nr.18a – directă şi inversă la 4 voci.

**VI** - *fugă cu 4 teme* - nr.19, fugă finală cu 4 subiecte la 4 voci (neterminată).

### 12.4.2. Exemplu de analiză

- *Bach: Arta Fugii, Fuga nr. 5*

Fugă contrară şi în stretto, cu tema inversată faţă de forma originală a *temei unice a ciclului Arta fugii.* Este variată dar reală ritmic (adică nu apare diminuată sau augmentată ritmic), cvasi–statică tonal, afirmă tehnica de stretto încă din expoziţie. Se structurează astfel:

Stretto 1 - Expoziţia propriu-zisă (m. 1-14) re

Episod 1 (m.14-17) prelucrare imitativă a codettei inversate;

Stretto 2 (m.17-29 ) re / la;

Episod 2 (m. 30-32) modulaţie spre Fa;

Stretto 3 (m. 33-53) Fa ~ sol ~ Sib ~ Fa;

Episod 3 (m. 53-56) ~ re / tema variată ritmic (diminuare) în stretto

Stretto 4 (m. 57-62) re; *Secţiunea de Aur;* prelungire cadenţială (62,5 – 65)

Episodul 4 (m. 65-69) echivalent cu episodul 3 re;

Stretto 5 (repriza finală m. 69 - 90) re (suprapunere T cu ⊥ m.86).

**BACH Arta fugii - nr. 5: Schema formei**

**Convenţii grafice: t = diminuată ritmic; v = variată; ⊥= tema inversată**

**Plan tonal = 5 tonalităţi**

| Stretto I<br>m. 1-14 | Episod 1<br>m.14 - 17 | Stretto II<br>m. 17-29 |
|---|---|---|
| **Exp. 1** T<br>⊥ $R_{(I)}$<br>T<br>Re | Structură imitativă cu elementul α din codetta temei<br>Episod nemodulant<br>Re | **Exp 2**<br>$⊥_{(v)}$<br>$T_{(re)}$<br>$T_{(la)}$<br>$⊥_{(re)}$<br>re |

| Episod 2<br>(prelungire cadenţială)<br>m.30-32 | Stretto III<br>m.33-53 | Episod 3<br>m.53-56 |
|---|---|---|
| structură imitativă secvenţială, modulant ~ spre Fa | **Exp 3**<br>⊥ T ⊥<br>T ~ $R_{(I)}$ ~ ⊥<br>Fa ~ sol ~ Sib ~ | structură imitativă cu capul tematic în stretto<br>Fa ~ re |

| Stretto IV<br>m.57-62 | Prelungire cadenţială<br>m.62,5-65<br>Episod 4 m.65-69 | Stretto V<br>m.69-90 |
|---|---|---|
| **Exp 4**<br>$T_{(V)}$<br>T<br>re ..... | Structură imitativă;<br>Stretto cu cap tematic şi sinteză<br>re ..... | **Exp 5** T<br>⊥ $T_{tranz}$<br>⊥ ~ $T_{(V)}$ ⊥<br>tranziţie<br>re ..... |

## 12.5. Ludus tonalis de Hindemith *("Studii de contrapunct, organizare tonală şi interpretare pianistică")1942*

*Ludus tonalis*[5] este un ciclu de 12 fugi legate între ele prin interludii (*inter-ludium-uri).* Întreg ciclul este prefaţat de un *Preludium*, care conţine 3 sub-secţiuni: a) Introducere şi Toccata (m.1-4/4-14); b) Arioso (m.14-25/25-32); c) Ostinato (m.39-47). Replica acestui Preludium este secţiunea de încheiere a ciclului, numit *Postludium,* care prezintă în recurenţă, inversare şi răsturnare de planuri *Preludium-ul* (rotaţie la 180°). Preludium-ul evoluează dinspre Do către Fa#, iar Posludium-ul dinspre Sol# către Do.

[5] Prefaţa ediţiei Wiener Urtext Edition, care preia date din *Unterweisung im Tonsatz I Theoretischer Teil* 1940, pag. 78.

Fugile se succed după o ordine prestabilită a sunetelor (centrelor) de bază (engl. *ground-notes*).

Acestea sunt organizate într-o *serie (Row 1)*, care ordonează sunetele totalului cromatic, astfel: *Do, sol, fa, la, mi, mib, lab, re, sib, reb, si becar, fa#.* Hindemith ordonează într-o altă serie (*Row 2)* şi intervalele armonice faţă de un sunet de bază în funcţie de tensiunea pe care acestea o crează (*Phenomenology of all musical sounds)*: prima perfectă, octava, cvinta perfectă, cvarta perfectă, terţa mare, sexta mare, terţa mică, sexta mică, secunda mare, septima mică, secunda mică, septima mare, cvarta mărită.

Între fugi se găsesc *Interludium-uri* modulante, care pregătesc sunetul de bază (*ground-note*) pentru fiecare fugă.

**Criterii teoretice de construcţie a fugilor în *Ludus tonalis* de Hindemith:**

a. toate fugile sunt scrise la 3 voci;

b. se ignoră funcţionalitatea tonală dar se păstrează ideea de gravitaţie faţă de un centru.

c. interludium-urile sunt modulatorii, încheierea fiecăruia pregătind sunetul de bază al fugii următoare.

d. macrostructura are la bază o *serie,* celelalte unităţi structurale sunt rezultatul unei gândiri modale.

### 12.5.1. Exemplu de analiză: Hindemith *Ludus Tonalis* - Fuga nr 1

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Exp.I<br>m.1-11 | $T_1$ (R)<br>$T_1$ (S) | | Cs | ep. fals<br>m.7 | $T_1$ (S) | **ZONA I**<br>(expozitivă) |
| Exp. II<br>m.11-21 | T2S<br>stretto | T2S | T2 (R) | Episod 1<br>m19-21 | | |
| Exp. III<br>m.21-30 | T3 S | T2 (S) | T3 (R)<br>$T2_{var.}$(R) | T3(R) | Episod 2<br>m.30-35<br>(cu T2 incompletă) | **ZONA II**<br>(evolutivă) |
| Exp. IV<br>Sinteză<br>m.35-51 | T2<br>T1<br>T3 | T3<br>T2(R)<br>T1(R) | Episod 3<br>(m.41-42) | T1——T3 coda<br>T3———T2 m.49-51<br>T2———T1 | | **ZONA III**<br>(sinteză) |

**Fig. 12.5.1.a -** Schema de ansamblu a fugii nr.1 din ciclul *Ludus tonalis de Hindemith*

**Concluzii:** fugă cu 3 teme, cumulativă, cu zonă de sinteză.

| Exp.I | Exp.II | Exp.III | Exp.IV |
|---|---|---|---|
| T1 | T2 | T3 | T2 T3 T1 T3 |
| | | T2 | T1 T2 T3 T2 |
| | | T3 | T3 T1 T2 T1 |

**Fig. 12.5.1.b -** Schema celor 4 expoziţii ale fugii nr.1
*Hindemith - Ludus tonalis*

## 12.6. Shostakovich *24 Preludii şi Fugi*

Shostakovich realizează un ciclu de 24 preludii şi fugi ca o replică a Clavecinului binetemperat de Bach. Întreaga varietate de procedee componistice contrapunctice şi diferitele tipuri de fugi sunt prezentate într-o manieră nouă, modernă, dar păstrând ideea de gravitaţie către un centru sonor şi construcţia arhitectonică.

## 12.6.1. Exemplu de analiză: Shostakovich *24 Preludii şi Fugi* Fuga nr. 2 în la (Schema formei)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Expoziţia I | R | | S | |
| | S (Csb.1) | ep. fals | Csb.1 | |
| m.1-15 | (la) | m.9-10 | Csb. 2 | |
| | | | | **ZONA I** |
| Episod 1 | gamă desc., arpegiu, pulsaţie de şaisprezecimi; | | | |
| m.15-20 | CSb.1 | | | |
| Exp. II | 2 voci CSb.1 | ep. fals | R | |
| m.21–31 | S | | Csb1 | |
| | (Do) | | | |
| | | | | **ZONA II** |
| Episod 2 | ~ Ep. 1 | | | |
| m.31-37 | prelucrează capul tematic | | | |
| Exp. III | S | | Csb.2 | |
| m.37-47 | Csb.2 var./inv. | ep. fals | Csb.1 var. / inv. | |
| | Csb. 1 | | S | |
| | (fa diez) | | (si bemol) | |
| Episod 3 | | | | |
| m.47-55 | ~ Ep 1 | | | |
| Exp. IV | S | | S var. incomplet | |
| m.55-63 | S | | S var. | |
| | Csb.1 | | | |
| | (la) stretto | (do#) | stretto | **ZONA III** |
| Episod 4 | prelucrează capul tematic | | | |
| m. 64-70 | | | | |
| CODA (71-80) | ostinato; $S_{var.}$ (repriza finală) | | | |

**Teme de seminar**

- ❑ Analizaţi *Invenţiuni* la 2 şi 3 voci de Bach. Realizaţi scheme după modelul prezentat în acest capitol.
- ❑ Analizaţi Fugi din *Clavecinul binetemperat* de Bach. Realizaţi scheme structurale şi tonale.
- ❑ Analizaţi Fugi din *Arta Fugii* de Bach. Realizaţi scheme.
- ❑ Analizaţi Fugi din *Ludus tonalis de Hindemith*. Realizaţi scheme.
- ❑ Analizaţi Fugi din ciclul 24 de *Preludii şi Fugi* de Shostakovich. Realizaţi scheme.
- ❑ Realizaţi un comentariu scris în care să evidenţiaţi tipurile de fugi bachiene. Comparaţi fuga bachiană cu fugile lui Hindemith şi Shostakovich.

***Bibliografie muzicală:***

*Bach: Clavecinul binetemperat;*
*Bach: Arta Fugii;*
*Hindemith: Ludus tonalis;*
*Shostakovich: 24 Preludii şi Fugi.*

# Capitolul 13

# Variaţiuni polifonice

# Forme variaţionale polifonice de tip continuu: Passacaglia şi Ciaconna

## 13.1. Tipuri de variaţiuni continue polifonice: Passacaglia şi Ciaconna

*Variaţiunile polifonice de tip continuu* se construiesc pe o temă restrânsă ca dimensiuni (unitate structurală melodică sau melodico-armonică la nivel de frază sau cel mult 2 fraze) şi au la bază principiul *ostinato-ului.* Trecerea de la o variaţiune la alta se face fără nici o întrerupere, prin conjuncţie. Structura melodico-armonică având funcţie de temă controlează macrostructura lucrării, prin continua repetare.

Există două principale categorii de variaţiuni continue, în funcţie de tipul de structură ostinată:

1. *variaţiuni pe un bas ostinat (structură melodică ostinată)*
2. *variaţiuni pe armonii ostinate (structură armonică ostinată).*

Passacaglia şi Ciaconna[1] sunt forme polifonice variaţionale continue, care au la bază o *structură ostinată*. Având ca repere *Passacaglia şi Fuga în do minor pentru orgă şi Chaconne din Partita a II-a în re minor de Bach,* se poate afirma că diferenţa dintre cele două forme variaţionale polifonice constă în tipul de structură ostinată pe care acestea se construiesc. Astfel, Passacaglia se bazează pe o *structură melodică ostinată* aflată în bas, pe când Ciaconna pe *structura armonică* a temei, care devine structură ostinată.

Passacaglia şi Ciaconna îşi au originea în dansurile cu acelaşi nume de provenienţă hispano - italiană şi care, în sec. al XVII-lea, au intrat în componenţa suitelor instrumentale, în muzica de balet (Lully, Rameau) precum şi în muzica vocală (Monteverdi). Ambele sunt scrise în tonalităţi minore.

*Formele polifonice variaţionale continue precum Passacaglia şi Ciaconna utilizează raportul dintre Repetare şi Variaţie în mod diferit faţă de Tema cu variaţiuni omofonă clasică.*

---

[1] *It. Passacaglia şi Ciaconna sau Ciaccona; fr. Passacaille, Chaconne; sp. Pasacalle, Chacona*

*Astfel, în cazul Passacagliei şi Ciaconnei, elementul constant, repetitiv, este chiar tema (reprezentată fie prin structura ei melodico-ritmică fie prin structura ei armonică). Variaţia apare la nivelul contextului polifonico-armonic.*

*În schimb, tema cu variaţiuni omofonă - care derivă din Double - utilizează procedeul variaţiei la nivelul temei, adusă în "n" variante, operând asupra configuraţiei melodico-ritmice a acesteia. Elementele constante sunt parametrii săi fundamentali precum tonalitatea, metrul, structura armonică de bază, forma, tempo-ul (excepţie făcând variaţiunile de caracter).*

### 13.1.1. Passacaglia. Caracteristici generale

Passacaglia este o formă polifonică variaţională continuă, care are la origine tehnica *basului ostinat*. O structură melodică de 4 sau 8 măsuri, în metru ternar (3/2 sau 3/4), plasată în bas, se repetă de un anumit număr de ori, peste care se suprapun diferite variaţiuni cu scriitură preponderent polifonică. Forma melodico-ritmică a basului rămâne, în principiu, nealterată la fiecare apariţie. În schimb, contextul polifonic şi armonic este mereu variat, datorită suprapunerii variaţiunilor. În anumite variaţiuni, tema poate fi uşor variată sau să apară la o altă voce decât basul. Bach nu transpune niciodată tema pe o altă treaptă pe parcursul passacagliei, aşa cum putem întâlni în lucrări de acelaşi gen din creaţia lui Buxtehude.

### 13.1.2. Ciaconna. Caracteristici generale

Ciaconna este o formă polifonică variaţională continuă, asemănătoare cu Passacaglia, care se constituie dintr-o serie de variaţiuni ale unei teme scurte de 4 sau 8 măsuri în metru ternar. Se deosebeşte de Passacaglie prin faptul că nu păstrează linia melodică a basului ca element ostinat ci în special esenţa armonică a temei, respectiv structura armonică de bază. Conturul basului apare diferit, uneori chiar şi armonizarea. Ceea ce se păstreză este planul armonic fundamental al temei, respectiv relaţiile tonale din debutul şi din încheierea acesteia. Ciaconna poate să prezinte şi un contrast tonal prin apariţia unui grup de variaţiuni la tonalitatea omonimei.

### 13.1.3. Tipuri de structuri ostinate

Tehnica variaţională se aplică diferenţiat, în funcţie de tipul de structură *ostinată*.

1. bas ostinat strict (structură melodică repetată în registrul grav)
2. bas ostinat liber (basul se repetă variat şi poate conţine interludii între repetiţii)
3. bas cromatic ostinat (mers cromatic al basului)
4. structură armonică ostinată (înşiruire acordică repetată - ostinato armonic)
5. figuraţie armonică ostinată (figură ostinată)
6. sopran ostinat (structură melodică repetată în registrul acut)
7. structură ritmică ostinată (pedală ritmică ostinată)
8. combinaţie de planuri ostinate

Exemple:

- Bach: *Passacaglia şi Fuga pentru orgă în do minor*

*Structură ostinată: linie melodică în bas*

- Bach: *Chaconne din Partita II în re minor*

*Structură ostinată: structura armonică*

- Vitalli: *Ciaconna pentru vioară solo în sol minor*

*Structură ostinată: structura armonică*

- Handel: *Passacaglia / Suita nr.7 în sol minor* (măsură de 4/4)

*Structură ostinată: armonii ostinate*

- Messiaen *Vision de l'AMEN, partea 1: Vision de la Création*

*Structură ostinată: armonii ostinate*

- Stravinski *Simfonia psalmilor,* partea a III-a

*Structură ostinată: figură ostinată*

- Debussy - Preludiul nr. 2 *Voiles* din caietul I (v. Ex. 8.9.2.)

*Structură ostinată: pedală ritmică în bas*

### 13.2. Passacaglia şi Ciaconna: deosebiri şi asemănări

În *Harvard Dictionary of Music* 3rd edition (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1970), Willi Apel diferenţiază cele două forme variaţionale având ca repere *Passacaglia şi Fuga în do minor pentru orgă şi Chaconne din Partita a II-a în re minor de Bach:*

"...Passacaglia este bazată pe un ostinato clar, distinct, care apare în mod normal în bas, dar care, ocazional, poate fi transferat la o voce superioară.

... În cazul Ciaconnei, tema este doar o schemă de armonii în care primul şi ultimul acord sunt fixe, în timp ce acordurile intermediare pot fi substituite".

Ambele tipuri de forme variaţionale se construiesc în tonalităţi minore, măsură ternară (3/4 sau 3/2) pe o temă de 4-8 măsuri şi au un tempo rar / moderat. Ciaconna poate aduce un contrast tonal la omonimă în secţiunea mediană.

Ciaconna se construieşte pe o temă tratată într-o manieră mai flexibilă, păstrându-se în cursul variaţiunilor în special esenţa armonică a acesteia. Dacă există un bas ostinat, acesta este mai liber, nu apare în toate variaţiunile, trecând frecvent şi la alte voci. De asemenea, ciaconna poate folosi şi un ritm de sarabandă, respectiv accent pe timpul 2 dintr-o măsură ternară. Configuraţia temei de passacaglie sau ciaconnă descrie de cele mai multe ori un mers liber descendent.

Compozitorii sec. XIX şi XX au modificat unele dintre aceste caracteristici secundare sau au combinat diferite aspecte ale celor două forme polifonice variaţionale (v.16.6.1 – Brahms, Simfonia nr. 4 partea a IV-a).

### 13.3. Strategia de ansamblu a formelor variaţionale polifonice: Passacaglia şi Ciaconna

Principiul variaţional urmăreşte două planuri de evoluţie pe ansamblul lucrării:

1. *planul ritmic*
2. *planul complexităţii scriiturii*

În planul ritmic se alternează *crescendo-ul ritmic sau dinamizarea ritmică* (micşorarea progresivă a valorilor), cu *decrescendo sau diminuendo ritmic* (creşterea progresivă a valorilor).

În planul complexităţii scriiturii, se operează asupra densităţii numărului de voci pe verticală şi asupra configuraţiilor ritmico-melodice.

Complexitatea scriiturii polifonice variază prin creşterea sau descreşterea numărului de voci, având ca efect o aglomerare sau o rarefiere a informaţiei muzicale.

Principala strategie de construcţie a formelor variaţionale, în general, urmăreşte obţinerea unei organicităţi pe ansamblul lucrării.

Gruparea variaţiunilor după un anumit principiu variaţional comun măreşte gradul de coerenţă al lucrării. Este obţinută o mai mare unitate de ansamblu, prin diminuarea senzaţiei de discontinuitate pe care ar putea să o producă un număr mare de variaţiuni, bine individualizate. Deşi înlănţuirea variaţiunilor este fluentă, continuă, o informaţie prea mare la nivelul fiecărei variaţiuni în parte ar fragmenta perceperea întregului şi ar micşora gradul de organicitate al lucrării.

Gruparea variaţiunilor crează iluzia unor suprafeţe mai mari şi oferă "orizont" pentru perceperea imaginii de ansamblu a lucrării.

### 13.4. Exemple de analiză:

#### 13.4.1. Bach: Passacaglia şi Fuga în do minor pentru orgă

*Construcţia de ansamblu* (Green, Kohs):

Tema (8 măsuri) cu 20 variaţiuni;

Finale - fugă dublă, construită pe un segment de 4 măsuri din tema passacagliei, peste care se suprapune un contrasubiect obligat, cu funcţie de Subiect 2.

Passacaglia se împarte, pe ansamblu, în 3 secţiuni, respectiv 3 grupuri de variaţiuni. Gruparea se face după principii variaţionale comune, astfel:

1. După criteriul crescendo-ului şi respectiv decrescendo-ului ritmic, variaţiunile se grupează astfel:

   **Secţiunea I** - tema + variaţiunile 1 – 12

   **Secţiunea II** - variaţiunile 13 - 15

   **Secţiunea III** - variaţiunile 16 - 20

   **Finale - Fugă dublă**

**Secţiunea 1.** Tema şi variaţiunile 1-12 alcătuiesc prima secţiune a lucrării. Variaţiunile 1 şi 2 prezintă acelaşi principiu variaţional. Utilizează aceeaşi structură ritmică (motiv ritmic punctat) dar diferă prin armonizare.

Primul val de dinamizare ritmică (crescendo ritmic) se continuă cu variaţiunile 3 – 12, ajungându-se la pulsaţia de şaisprezecimi continue în variaţiunea 6. Deşi pulsaţia de şaisprezecimi se impune din variaţiunea 6, dinamizarea continuă pe un alt plan, acela al creşterii complexităţii scriiturii polifonice, în variaţiunile 7-12.

Variaţiunea 9 introduce o variaţie ritmico-melodică a liniei basului. Noul motiv care substituie auftaktul este tratat imitativ la celelalte voci, pregătindu-se o culminaţie în variaţiunea 10.

Variaţiunea 11 aduce un contrast de densitate polifonică şi de registru. Tema este prezentată la vocea superioară, lipsesc pedalele, iar linia basului foloseşte materialul sopranului din variaţiunea 10.

Variaţiunea 12 reprezintă climaxul dinamic şi expresiv al Passacagliei. Aceasta păstrează tema în registrul sopran, reintroduce pedalele şi utilizează 2 motive noi: unul în valori de optimi şi celălalt în valori de şaisprezecimi în bas. Ambele motive sunt tratate imitativ.

**Secţiunea 2.** Variaţiunile 13–15 urmăresc o pierdere a complexităţii scriiturii polifonice şi un decrescendo ritmic. Sunt scrise în întregime fără utilizarea pedalelor şi crează un efect de descreştere a intensităţii generale şi totodată o variaţie timbrală. Variaţiunea 13 aduce tema în registrul mediu. În variaţiunea 14 tema apare figurată în bas. Variaţiunea 15 este realizată printr-o figuraţie care punctează pilonii melodici ai temei.

**Secţiunea 3.** Variaţiunile 16-20 constituie o cvasi repriză prin reintroducerea pedalelelor şi a anumitor motive şi procedee folosite anterior. Acestea realizează un contrast cu secţiunea precedentă. Variaţiunea 16 continuă pulsaţia de şaisprezecimi dar introduce legato de prelungire pentru anumite sunete, având ca efect un mic crescendo pentru fiecare măsură. Variaţiunea 17 se caracterizează ritmic prin triolete de şaisprezecimi. Variaţiunea 18 prezintă o mutaţie ritmică a auftaktului temei şi reintroduce valori de optimi în pulsaţie generală de şaisprezecimi. Variaţiunile 19-20 revin la pulsaţia de şaisprezecimi continue, şi se constituie într-un cuplu cu acelaşi principiu variaţional. Scriitura atinge densitatea de 5 voci.

**Finalul** foloseşte ca Subiect 1 primele 4 măsuri ale temei Passacagliei şi ca Subiect 2 (sau contrasubiect obligat) un nou material tematic.

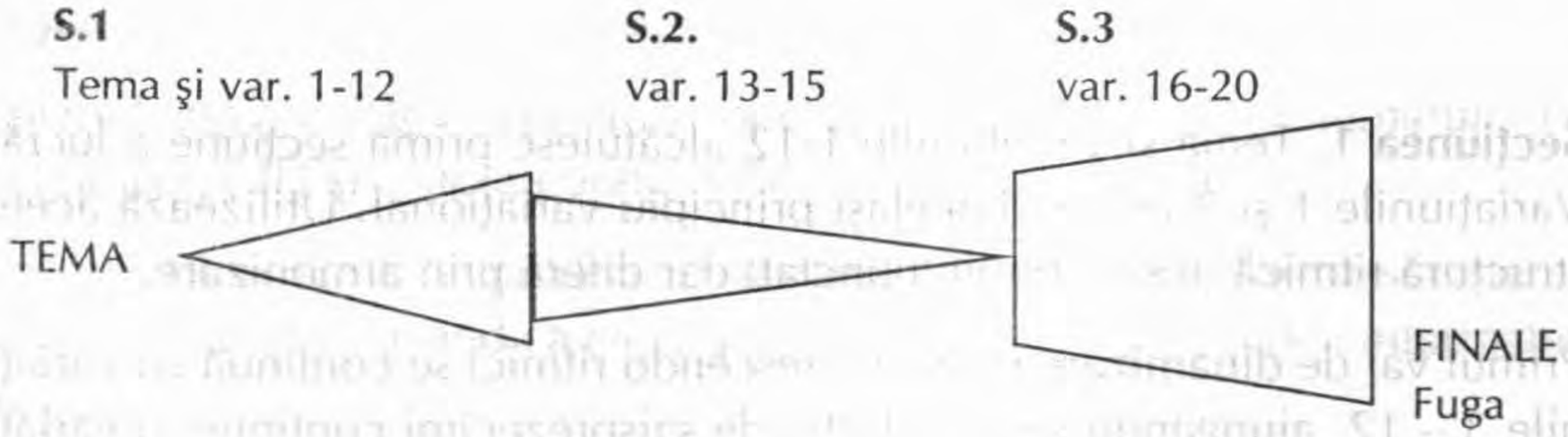



**Fig. 13.4.1.** Bach: Passacaglia şi Fuga pentru Orgă în do minor. Schema formei de ansamblu[2].

[2] Green, D; op. cit.

### 13.4.2. Brahms – Passacaglia (Finale) din *Variaţiuni pe o temă de Haydn pentru două piane* (sau varianta orchestrală)

Lucrare pentru orchestră sau pentru 2 piane, *Variaţiuni pe o temă de Haydn* de Brahms îmbină principiile variaţiunilor omofone cu tehnica variaţiunii polifonice de tip Passacaglie.

Tema are o formă bipartită cu mică repriză şi Codă.

Conţinând o mare complexitate armonică şi polifonică, primele 6 variaţiuni reprezintă ipostaze diferite ale temei de Haydn (coral pentru Sfântul Anton), fiind variaţiuni ornamentale stricte delimitate.

Ultima secţiune, *Finale* este o **passacaglie** a cărei temă reprezintă un fragment de 5 măsuri derivat din tema de Haydn.

Passacaglia conţine 16 variaţiuni polifonice continue bazate pe un bas ostinat care reprezintă un segment al temei iniţiale. Lucrarea se încheie cu o Codă amplă realizată din 2 variaţiuni ale temei iniţiale (cvasi-integrale) urmate de o variaţie a codei din tema de Haydn.

**Tema** reprezintă un segment redus de 5 măsuri derivat din tema iniţială de Haydn; bas ostinat prezentat în stretto (imitaţie liberă)

***Grup variaţional I**: variaţiunile 1,2 şi 3;*

*variaţiunea 1* – continuarea ideii de stretto prin amplificarea numărului de voci şi prin lărgirea registrului. Tema + variaţiunea 1 realizează un bloc polifonic imitativ care prezintă în stretto capul tematic în diferite registre;

*variaţiunea 2* – variaţiune polifonică imitativă cu creşterea densităţii acordice;

*variaţiunea 3* – dinamizare ritmică (triolet de pătrimi); variaţiune polifonică; poliritmie; cromatisme; contratemă; amplificare acordică.

***Grup variaţional II**: variaţiunile 4 şi 5;*

*variaţiunea 4* – variaţiune acordică omofonă şi de registru; polifonie latentă de planuri.

*variaţiunea 5* – pereche cu variaţiunea 4; dinamizare ritmică; imitaţii; polifonie de planuri; se păstrează formula acordică din variaţiunea precedentă;

***Grup variaţional III**: variaţiunile 6 şi 7;*

*variaţiunea 6* – tema prezentată acordic (pianul 1) în registrul acut şi mediu, variată ritmic, suprapusă cu ea însăşi figurată armonic (pianul 2) în bas;

*variaţiunea 7* – pereche cu variaţiunea 6; tema în bas suprapusă cu tema diminuată ritmic (pianul 1); figuraţie armonică (pianul 2).

***Grup variaţional IV**: variaţiunile 8, 9 şi 10;*

*variaţiunea 8* – se crează 2 planuri: registrul acut cu Contratema cromatizată şi figuraţie armonică (pianul 1); tema în bas (pianul 2);

*variaţiunea 9* – prezintă 2 planuri: bas ostinat suprapus peste Contratema variată polifonizată; cromatisme; altă ipostază a variaţiunii 8;

*variaţiunea 10* – amplificare orchestrală a variaţiunii 9; tema în registrul mediu variată cromatic şi ornamental.

*Obs: Tema este adusă alternativ la cele 2 piane;*

***Grup variaţional V**: variaţiunile 11 şi 12;*

*variaţiunea 11* – pereche cu variaţiunea 12; variaţia contratemei; poliritmie; densitate redusă de voci; registre extreme;

*variaţiunea 12* – tema în bas (pianul 1) şi în ipostază figurată la bas (pianul 2).

***Grup variaţional VI**: variaţiunile 13, 14 şi 15;*

*variaţiunea 13* – tema cu auftakt, variaţiune de caracter (sib minor), scriitură polifonică; tema la sopran;

*variaţiunea 14* – tema (sib); figuraţie armonico - melodică; auftakt; lărgirea registrului acut printr-un contra-plan (pianul 2);

*variaţiunea 15* – tema (sib) în registrul acut; amplificare orchestrală;

Contratema – mers descendent; apariţia motivului temei de Haydn în stretto la 3 voci (pianul 2);

*variaţiunea 16* – revenire la Sib major; suprapune prima frază din tema iniţială (Haydn) cu tema passacagliei; pregăteşte coda;

CODA – construită pe baza temei iniţiale augmentate ritmic;

$C_1$ – prima structură variază secţiunea A a temei iniţiale;

$C_2$ – a doua structură variază coda temei prezentată pe o pedală de sib. .

*Obs:* Cele 2 structuri ale codei pot fi considerate variaţiuni finale libere *17 şi 18.*

### 13.4.3. Bach: Chaconne din Partita a II-a pentru vioară solo

Chaconne în re minor din Partita a II-a pentru vioară solo de Bach reprezintă un model de organizare a unei lucrări variaţionale raportate la esenţa armonică a unei teme de 4 măsuri.

Caracteristici generale: tempo rar / moderat; metru ternar; caracter de sarabandă prin accentul pe timpul 2;

**Construcţia:**

Temă de 4 măsuri cu 62 de variaţiuni;

Forma de ansamblu: ABA'; contrast tonal: re / Re / re.

**A** [32 variaţiuni] re

**B** [19 variaţiuni] Re

**A'** [11 variaţiuni] re

Spre deosebire de Passacaglie, elementul constant nu este linia basului, ci structura armonică a temei. Chiar şi această structură armonică ostinată este variată pe parcurs, rămânând fixe doar relaţiile de debut şi de încheiere.

Linia basului este comună unor variaţiuni care se constituie în grupuri. Astfel, tema şi variaţiunile 1,2,3 folosesc acelaşi bas. Variaţiunile 4 şi 5 au acelaşi mers cromatic al basului, reluat în variaţiunea 8. Variaţiunile 12-19 folosesc un mers secvenţial al basului. Variaţiunea 48 prezintă linia basului în mers ascendent.

Variaţiunile se grupează după principii variaţionale comune, precum şi după valorile ritmice care urmăresc un crescendo ritmic sau un decrescendo ritmic.

Toate variaţiunile sunt stricte, cu următoarele excepţii: variaţiunea 32 care încheie prima mare secţiune A şi variaţiunile 61 şi 62, care încheie întreaga lucrare (amplificări ale temei reluate).

**Teme de seminar**

- Realizaţi scheme şi comentarii asupra tehnicilor variaţionale în lucrări de tipul Passacagliei şi Ciaconnei din literatura muzicală preclasică, clasică, romantică şi a secolului XX.

***Bibliografie muzicală:***

*Reger – Introducere, Passacaglie şi Fugă;*
*Sigismund Toduţă: Passacaglia pentru pian;*
*Messiaen: 7 Vision de l'Amen - Vision de la Création.*

# Capitolul 14

# Suita instrumentală barocă

## 14.1. Tipologia suitelor instrumentale

*Suita instrumentală* în Baroc era alcătuită dintr-o succesiune de dansuri cu origini diferite. O suită se caracterizează prin unitate tonală, contrast agogic, varietate metrică şi ritmică rezultată din diferitele configuraţii ritmico-melodice specifice dansurilor originale. Din punctul de vedere al formei, dansurile instrumentale au o alcătuire *bipartită continuă*. Cele mai frecvente tipuri de forme bipartite sunt *bipartitele simple, mai rar bipartitele cu rimă* (v.4.5. şi 5.4.2). Toate piesele care alcătuiesc o suită sunt *monotematice*. Acest lucru se explică prin dimensiunile reduse ale acestora, care nu permit, pe lângă contrastul tonal specific formelor bipartite şi un contrast tematic.

Se poate spune că muzica barocului stă sub semnul bipartitismului şi monotematismului, spre deosebire de clasicism, care a cultivat tripartitismul şi bitematismul[1].

Suitele se mai numeau în Germania *Partite*, iar în Franţa *Ordre*.

Suitele sunt de 2 tipuri, în funcţie de componenţa lor interioară: *Suita instrumentală sau Partita şi Sonata* - care, în baroc reprezenta de fapt tot o suită, dar cu alte caracteristici. Diferenţa dintre aceste două tipuri de suite constă în ponderea pe care o au piesele cu caracter dansant faţă de cele cu caracter abstract. Astfel:

1) *Suita instrumentală sau Partita* desemnează o succesiune liberă de dansuri instrumentale, dintre care 4 se constituie în elemente fixe: *Allemande, Courante, Sarabande şi Gigue*. Pe lângă acestea apar diferite dansuri precum: Menuet, Gavotte, Siciliana, etc. alternate uneori cu piese pur instrumentale cu caracter abstract (Preludiul, Uvertura, Fantezia) sau cu caracter vocal (Aria);

2) *Sonata barocă* (v.9.5.1) restrânge numărul de părţi (în general 4 părţi) care vor fi majoritatea cu caracter abstract – indicând doar tempo-ul (Adagio, Presto, Allegro etc.) sau pur instrumentale (Fuga, Toccata, etc.). În funcţie de modul cum alternează mişcările, sonatele baroce sunt de 2 tipuri:

[1] Buciu, D. *Note de curs*

a. *Sonata da chiesa* - de factură italiană preluată şi de compozitorii germani. Caracteristica principală este aceea că debutează cu o parte lentă. Astfel, succesiunea mişcărilor va fi: a) - lent; b) - rapid / moderat; c) - lent d) – rapid.

b. *Sonata da camera* - în realitate o suită de dansuri care debutează cu piesa numită Allemande, respectiv într-o mişcare moderat / rapidă. Acesta va fi punctul de plecare pentru sonata de tip germanic. Compozitorii germani precum C. Ph. E. Bach, şi alţii vor stabili o altă ordine a mişcărilor faţă de sonata italiană, urmată ulterior şi de clasici. Astfel, sonata de factură germană va debuta cu o mişcare rapidă, provenită din tiparul sonatelor scarlattiene, la rândul lor inspirate din structura dansului numit Allemande. Dacă sonata avea 3 părţi, succesiunea era: a) mişcat; b) lent; c) mişcat. Sonata cu 4 părţi va conţine şi un dans de caracter în partea a 3-a (Menuet), succesiunea mişcărilor fiind: a) mişcat b) lent c) moderat d) mişcat.

Sonata clasică va adopta, ca schemă generală, numărul de 4 părţi, cu următoarea succesiune a mişcărilor: I - repede (Allegro); II - lent (Andante sau Adagio); III moderat (Tempo di menuetto); IV repede (Allegro / Presto).

## 14.2. Caracteristicile principalelor dansuri instrumentale

*Monotematismul şi forma bipartită* sunt caracteristicile comune tuturor dansurilor instrumentale baroce. Celelalte caracteristici derivă din aspectele particulare ale dansurilor pe care le reprezintă. Astfel:

1. *Allemande* – origine germană, metru binar, pulsaţie de şaisprezecimi, mişcare moderat / rapidă, debut anacruzic, forma bipartită monotematică;
2. *Courante* – origine franceză, metru ternar, scriitură fluentă, mişcare moderat / rapidă;
3. *Sarabanda* – origine spaniolă, cu caracter solemn, mişcare lentă;
4. *Gigue* – origine scoţiană / irlandeză – metru ternar compus (6/8 sau 12/8), mişcare rapidă, caracter eminamente polifonic, foloseşte *tehnica de fugato;*
5. *Gavote* – origine franceză, caracter aristocratic, metru binar, mişcare moderată, alternează cu un alt dans numit Musette: Gavote/Musette/Gavote;
6. *Menuet* – origine franceză, caracter dansant, tempo moderat, metru ternar, cu auftakt; În anumite suite apare şi menuetul II, după care se reia menuetul I. Se formează astfel forma complexă a menuetului clasic, respectiv menuet / trio / menuet (forma tripartită complexă);

7. *Siciliana* – origine italiană, metru ternar compus, formule ritmice specifice (optime cu punct/şaisprezecime/optime sau pătrime/optime), tempo moderat;
8. *Bourrée* – origine franceză, metru binar, tempo rapid. Apare uneori şi un al doilea *Bourrée,* obţinându-se pe ansamblu o structura ternară complexă. Astfel: *Bourrée1 / Bourrée 2 / Bourrée 1 da capo.*

Alte dansuri: *pavana, gagliarde, passpied, passacaglia, ciaconna etc.*

### 14.3. Racordarea dansurilor instrumentale la dezvoltarea formelor clasice

O serie de dansuri instrumentale au stat la baza dezvoltării unor forme esenţiale pentru muzica clasică.

1. *Forma de sonată* clasică provine din sonata scarlattiană, care s-a dezvoltat la rândul ei din dansul *allemande* (v. cap. 9).
2. *Menuetul* (partea a III-a din genul de sonată sau simfonie), cu structura sa tripartită complexă *Menuet / Trio / Menuet,* provine din alternarea celor 2 menuete din suita barocă: *Menuet I / Menuet II / Menuet I da capo* (v. cap.6).
3. *Rondo-ul* (partea a IV-a din sonată sau simfonie) provine din dansul cu acelaşi nume – *rondeau (it. Rondo),* care a dat naştere la o diversitate de *forme de tip rondo* folosite în clasicism (v. cap. 7).
4. *Passacaglia şi Ciaconna* - ca forme de sine stătătoare provin din dansurile cu acelaşi nume din suita barocă (v. cap. 13).
5. *Gigue* - prin factura sa polifonico-imitativă se înrudeşte cu *fuga* (v. cap. 12).
6. *Tema cu variaţiuni* se dezvoltă din aşa numitul *Double,* care propune o a doua variantă a unei piese, prin aplicarea principiului variaţional (v. cap. 8).

Se poate afirma că înflorirea formelor clasice s-a datorat modelelor apărute în suita instrumentală barocă.

### 14.4. Model de analiză a pieselor din suita sau sonata instrumentală barocă

Forma bipartită a pieselor care alcătuiesc o suită instrumentală este bine delimitată de bara de repetiţie de la sfârşitul primei articulaţii. Fiecare articulaţie (secţiune) este alcătuită din mai multe segmente (subsecţiuni), cu funcţii diferite. Secţiunea A cuprinde în general 2 structuri, cu funcţii de *antecedent şi consecvent.* A-ul se încheie deschis, adică modulează la tonalitatea dominantei sau relativei. Prin urmare, forma este, din punctul de vedere al mişcării armonice, de tip continuu (bipartită continuă). B-ul poate cuprinde 3

structuri: 2 structuri cu funcţie de *digresiune tonală* şi 1 structură cu funcţie de *revenire tonală*. Atunci când structura de încheiere a A-ului coincide ca material muzical cu cea de încheiere a B-ului, dar diferă doar tonal, se crează o structură *Bipartită cu rimă (echilibrată) (Green)*.

| A | B |
|---|---|
| Struct. 1 antecedent | Struct. 1 digresiune tonală |
| Struct. 2 consecvent (modulantă) | Struct. 2 remodulare |
| | Struct. 3 revenire tonală |

### 14.5. Viziune comparată a diferitelor tipuri de lucrări baroce care poartă denumirea de *Suite, Partite sau Sonate.*

*Suita barocă* este alcătuită dintr-un număr variabil de piese, majoritatea fiind dansuri instrumentale (piese de caracter). Piesele fixe care formează cele 4 dansuri fundamentale ale suitei instrumentale sunt: *Allemande, Courante, Sarabande şi Gigue*. Totuşi, Suitele engleze de Bach debutează cu un *Preludiu*.

*Exemple: Suitele franceze şi engleze de Bach*

| Suita franceză nr. I | Suita engleză nr. IV |
|---|---|
| **1. Allemande** | 1. Prélude |
| **2. Courante** | **2. Allemande** |
| **3. Sarabande** | **3. Courante** |
| 4. Menuet I | **4. Sarabande** |
| 5. Menuet II | 5. Menuet I |
| **6. Gigue** | 6. Menuet II |
| | **7. Gigue** |

*Partita* este denumirea folosită în Germania pentru suită. Spre deosebire de Suitele franceze de Bach, lucrările care poartă denumirea de *partite* au aproape întotdeauna în componenţa lor, pe lângă dansurile instrumentale, piese cu caracter abstract precum *Preludio, Ouverture, Preambule, Toccata, etc.*

*Exemple: Partitele pentru pian de Bach*

| Partita IV | Partita nr. V | Partita nr. VI |
|---|---|---|
| 1. Ouverture | 1. Preambule | 1. Toccata |
| **2. Allemande** | **2. Allemande** | **2. Allemande** |
| **3. Courante** | **3. Courante** | **3. Courante** |
| 4. Aria | **4. Sarabande** | **4. Sarabande** |
| **5. Sarabande** | 5. Menuet | 5. Gavotte |
| 6. Menuet | 6. Passepied | **6. Gigue** |
| **7. Gigue** | **7. Gigue** | |

O altă caracteristică a partitelor constă în faptul că schema celor 4 dansuri fundamentale nu este întotdeauna menţinută (v. *Partitele pentru vioară solo de Bach).*

*Sonata barocă* este mai sobră în conţinut, fiind compusă în general din 4 sau 3 părţi, majoritatea cu caracter abstract: *Adagio, Fuga, Largo, Allegro, etc.* Pentru a înţelege mai bine diferenţele dintre *partite şi sonate* redăm mai jos, pentru a fi privite comparativ, componenţa *Sonatelor şi Partitelor pentru vioară solo de Bach.*

**Sonata I**
1. Adagio
2. Fuga
3. Siciliana
4. Presto

**Sonata II**
1. Grave
2. Fuga
3. Andante
4. Allegro

**Sonata III**
1. Adagio
2. Fuga
3. Largo

**Partita I**
1. Allemande / Double
2. Courante / Double
3. Sarabande / Double
4. Bourée / Double

**Partita II**
1. Allemande
2. Courante
3. Gigue
4. Chaconne

**Partita III**
1. Preludio
2. Loure
3. Gavotte en Rondeau
4. Menuet I
5. Menuet II
6. Bourée
7. Gigue

**Teme de seminar**

- ❑ Analizaţi suitele franceze şi engleze de Bach.
- ❑ Analizaţi suitele pentru pian de Handel.
- ❑ Identificaţi caracteristicile fiecărei piese.
- ❑ Identificaţi tipurile de formă bipartită (simplă sau cu rimă) şi comentaţi scriitura şi modul cum sunt parcurse cele 3 faze ale discursului muzical: expunere, digresiune, reexpunere.
- ❑ Analizaţi şi comparaţi sonatele şi partitele pentru vioară solo de Bach.

***Bibliografie muzicală:***

*Bach: Suite franceze; Suite engleze;*
*Sonate şi Partite pentru vioară solo;*
*Handel: Suite pentru pian.*

# *Partea a 5-a*

# *Aplicarea formelor omofone şi polifonice în genul concertant şi simfonic*

## Capitolul 15

# Genul concertant

# Concertul instrumental

### 15.1. Concertul instrumental. Generalităţi

Principiul componistic pe care se bazează genul concertant este alternarea diferitelor tipuri de sonorităţi emise de două entităţi timbrale opuse: orchestră şi solişti. Opoziţia se crează între un timbru orchestral, amplu şi un timbru solistic, individualizat. Se realizează un dialog atât timbral cât şi dinamic între două corpuri sonore de mărimi diferite: unul de grup şi unul solistic. Se obţine o relaţie cvasi-antifonică între un ansamblu instrumental şi unul sau mai mulţi solişti. Această relaţie nu este exclusiv antifonică, cele două entităţi timbrale interferând în multe situaţii. Astfel, părţile solistice sunt susţinute de o parte a orchestrei cu rol de acompaniament, iar solistul sau soliştii, de asemenea, pot participa la părţile atribuite orchestrei. Formele asociate concertului instrumental sunt rezultatul direct al acestei opoziţii şi totodată alternanţe dintre cele două corpuri sonore, cel orchestral şi cel solistic. Schema structurală va ilustra această alternanţă şi raportul dintre orchestră şi solişti.

### 15.2. Concerto grosso

Odată cu dezvoltarea instrumentelor şi mai ales a instrumentelor de coarde, a evoluat şi tehnica instrumentală care a condus la apariţia violoniştilor virtuozi. Pentru aceştia s-au scris concerte instrumentale la sfârşitul sec. al XVII-lea (Corelli, Albinoni, Torelli) alcătuite dintr-un număr variabil de părţi.

Vivaldi stabileşte schema de 3 mişcări: repede / lent / repede, adoptată de J. S. Bach şi devenită ulterior normă (Green).

Concerto grosso întemeiază dialogul dintre un grup restrâns de solişti, grup numit *"concertino"* sau *"solli"* şi restul orchestrei (tutti) numit *"ripieno"* sau *"concerto grosso"* (de unde şi numele genului). Grupul orchestral era format la începutul sec. al XVIII-lea în special din corzi şi un clavecin. Formula solistică putea fi: două viori, două trompete sau două viori şi un violoncel, etc. Una dintre caracteristicile concertului baroc este aceea că soliştii se vor alătura orchestrei în părţile de *tutti*, dublând anumite voci.

*Construcţia concertului baroc* are multe în comun cu aşa numita *Aria da capo (barocă)*. Reamintim că rolul orchestrei era de a introduce solistul, apoi de a interveni prin diferite structuri orchestrale numite *ritornelli* (pasaje care reiau idei muzicale din primul ritornello, adică prima expunere a orchestrei) şi în acelaşi timp de a susţine partea vocală prin acompaniament. Înlocuind vocea cu unul sau mai mulţi solişti instrumentali, concertul baroc se va structura prin aceeaşi alternanţă şi totodată colaborare dintre solişti şi orchestră:

**R1 - S1 R2 - S2 R3 - S3 R4 - S4 R5 - S5 etc.**

Notă: R1 = ritornello (tutti)1; S1 = solli 1; etc.

Deşi schema tonală şi numărul acestor alternanţe diferă de la un concert la altul, se observă totuşi anumite rigori care apar în creaţia lui Vivaldi şi care vor conduce la adoptarea unei scheme tonale şi structurale asemănătoare *formei de sonată* (este vorba, desigur, despre partea I a concertelor baroce).

D. M. Green (*"Form in tonal music"*, pag. 239) face o clasificare a trăsăturilor concertelor vivaldiene care evidenţiază viitoarea evoluţie a concertului instrumental:

*Structura tonală:*

- primul şi ultimul ritornello sunt în tonalitatea de bază (adeseori şi penultimul ritornello);
- al doilea ritornello începe în tonalitatea dominantei (în tonalităţi majore) sau în tonalitatea relativei (în tonalităţi minore); evoluţia ulterioară poate fi spre tonalitatea treptei a VI-a sau a IV-a;

*Ritornelli:*

- frazele sunt construite astfel încât înlănţuirea lor să poată fi diferită la reluări; anumite fraze pot lipsi sau pot să apără separat în diferite contexte;

- materialul muzical este aproape întotdeauna preluat din primul ritornello;
- ultimul ritornello este o repriză a celui dintâi (adeseori o reluare exactă), spre deosebire de celelalte care sunt mai scurte; penultimul ritornello este cel mai scurt.

*Părţile solistice:*

- scriitura solistică poate fi de tipul figuraţiilor armonice, acompaniamentul folosind în acest caz motive melodice din primul ritornello;
- instrumentul solist poate prelua anumite teme din secţiunile orchestrei (ritornelli) pe care le poate dezvolta;
- solistul poate avea material muzical propriu;

*Trăsături generale*

- o parte de concert începe şi se încheie cu un ritornello, deşi uneori este posibil debutul solistic;
- spre deosebire de concertul clasic şi cel romantic, în concertul baroc soliştii dublează orchestra în timpul secţiunilor de *tutti*, uneori având chiar momente solistice scurte; dimpotrivă, pe parcursul secţiunilor solistice, orchestra poate avea scurte intervenţii.

## 15.3. Concertul instrumental preclasic (J. Chr. Bach)

*Tendinţa de evoluţie a concertului instrumental, pornind de la concerto grosso, a fost aceea de a renunţa la scriitura motorică, energetică a barocului şi a obţine o mai mare melodicitate, apropiată de stilul vocal.* Pe lângă o mai mare vocalitate a liniei melodice, s-a urmărit o mai mare varietate ritmică şi o restrângere a alternanţei dintre secţiunile de tutti şi cele solistice, această alternanţă realizându-se pe suprafeţe mai mari.

Pe lângă Locatelli, Tartini, Leo, Pergolessi, Hasse, cel care va influenţa decisiv noul tip de concert va fi Johann Christian Bach. Acesta va contribui la cristalizarea formei primei părţi a concertului preclasic (în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea), formă adoptată de Mozart, Haydn şi Beethoven.

> Notă: Mozart va fi atât de influenţat de J. Chr. Bach, încât va transforma 3 dintre sonatele acestuia în concerte pentru pian. O particularitate a schemei preluate de la J. Chr. Bach va fi unitatea tonală a introducerii orchestrale, (considerată de unii autori prima expoziţie), temele fiind în tonalitatea de bază.

J. Chr. Bach restrânge numărul de ritornelli la 4 - dintre care penultimul este cel mai scurt - iar secţiunile solistice la 3.

| R1 | S1 | R2 | S2 | R3 | S3 | R4 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | V | | VI, I | | I |
| i | | III | | v, i | | i |

**Fig. 15.3-a:** Schema părţii I a concertului preclasic (J. Chr. Bach, Bocherini)

Se urmăreşte, de asemenea, un mai mare contrast tematic, astfel încât părţile solistice sunt relativ autonome faţă de cele orchestrale.

O altă contribuţie a lui J. Chr. Bach este aceea de a generaliza revenirea tonală încă de la ritornello 3 (R3), în special în concertele sale londoneze. Ritornello 3, de regulă cel mai scurt, va fi omis sau va fuziona cu S3 formând o adevărată repriză în tonalitatea iniţială.

### 15.3.1. Scheme structurale şi tonale ale concertului preclasic şi clasic

Cea mai importantă observaţie referitoare la evoluţia concertului instrumental este aceea că structura generală a părţii I, în special a secţiunilor cu solist, tind să capete caracteristicile *formei de sonată*. Ca schemă generală, se disting 6 secţiuni care pot fi grupate în cele 3 articulaţii mari ale formei de sonată: *expoziţie (dublă), dezvoltare şi repriză*. De asemenea, structura tonală devine similară cu cea a formei de sonată folosită ulterior în concertele clasice. Dacă eliminăm secţiunile de tutti (ritornelli) se obţine o veritabilă formă de sonată.

Redăm în figurile de mai jos schemele şi structura tonală a concertului instrumental preclasic şi clasic în două variante de tratare a secţiunii R2:

**Varianta 1.**

| | Exp.I (Introd.) | Expoziţie II | | Dezv. | Repriza | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | R1 | S1 | R2 | S2 | R3+S3 | R4 |
| (major) | I | I–V | V | V — V7 | I | I |
| (minor) | i | i–III | III | III — V7 | i | i |

**Fig. 15.3-b: Var.1 -** Schema părţii I a concertului preclasic şi clasic
(J. Chr. Bach, Mozart, Beethoven *Concertele 1 şi 2 pentru pian şi orchestră)*
Notă: Ritornello 2 (R2) prelungeşte funcţia dominantei.

**Varianta 2.**

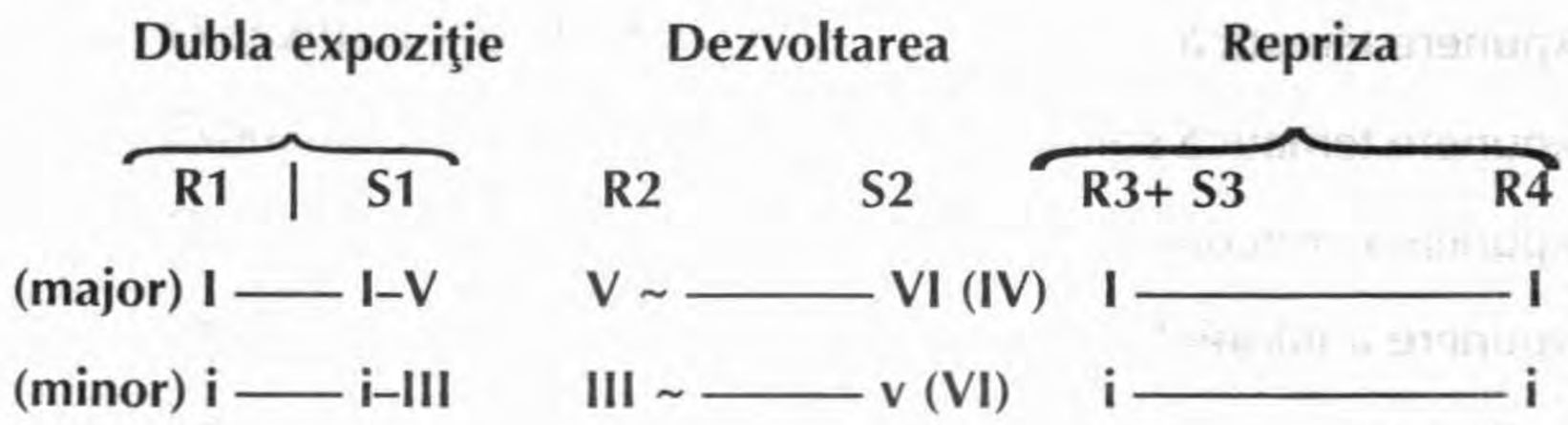



**Fig. 15.3-c: Var. 2 -** Schema părţii I a concertului clasic (Mozart, Beethoven)

Notă: Ritornello 2 (R2) este modulant spre o nouă tonalitate cu care debutează dezvoltarea.

1. **R1** – primul ritornello cu rol de introducere (mai târziu numit expoziţia orchestrei sau prima expoziţie - în cazul adoptării ideii de dublă expoziţie);
2. **S1** – expoziţia solistului însoţit de orchestră;
3. **R2** – al doilea ritornello; Acesta poate prelungi acordul final al secţiunii solistice S1 (varianta 1) realizând concluzia expoziţiei sau poate iniţia o mişcare armonică progresivă (modulaţie) (varianta 2). În acest caz, poate fi considerat tranziţie către dezvoltare sau poate fi grupat împreună cu S2.
4. **S2** – dezvoltarea solistului împreună cu orchestra;
5. **R3+S3** – repriza solistică şi orchestrală;
6. **R4** – Coda orchestrală;

*Cadenţa solistului*, cu caracter improvizatoric şi de virtuozitate, va fi plasată în concertul preclasic între S3 şi R4. În concertele clasice, cadenţa va fi adusă în R4, ca o întrerupere a acesteia, urmată de Coda.

**15.4. Concertul instrumental clasic** se axează pe opoziţia dintre un solist (un singur timbru instrumental, folosit la maxima capacitate tehnică şi expresivă) şi ansamblul orchestral, format din mai multe partide instrumentale. De exemplu:

Partida de suflători de lemn (2/2/2/2, respectiv 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoturi)

Partida de alămuri (2 trompete, 2 corni)

Percuţia: Timpani

Corzi: vioara I, vioara II, viola, violoncel, contrabas.

În ceea ce priveşte raportul solist/orchestră, se pot distinge următoarele situaţii:

1. expunere tematică orchestrală
2. expunere tematică solistică
3. expunerea concomitentă a solistului şi a orchestrei
4. expunere antifonică (responsorială)

În cea de a treia situaţie se întâlnesc următoarele ipostaze:

- tema la solist / acompaniament orchestral
- tema la orchestră / scriitură de tip acompaniament la solist (figuraţie armonică).

*Construcţia Concertului clasic*

Concertele instrumentale clasice se compun din 3 părţi, cu mişcări diferite şi contrastante:

Partea I : Allegro (*Concerto-Sonată*)

Partea II: Adagio (*Lied complex sau Lied-Sonată*)

Partea a III-a: Presto sau Allegro (*Rondo, Rondo-Sonată sau Concerto-Rondo*).

Se observă că trăsăturile formei de sonată pot fi prezente în toate cele 3 părţi ale concertului instrumental clasic, generând forme hibrid, precum *Lied-Sonată* sau *Rondo-Sonată*. Termenul de *Concerto-Sonată* (v. cap. 15.4.1.) se va utiliza pentru forma de sonată adaptată genului concertant.

Pe lângă temenii de *Rondo* şi *Rondo-Sonată*, se va utiliza şi acela de *Concerto-Rondo* (formă folosită de Mozart şi Beethoven) care îmbină caracteristicile unui rondo cu cele ale formei *Concerto-Sonată* (Green). Cu alte cuvinte, este vorba de o combinaţie între forma primei părţi a concertului instrumental şi un element tipic rondo-ului, respectiv existenţa unui refren (v. cap. 15.4.2.).

În subcapitolele următoare vor fi prezentate formele specifice ale părţilor I şi III de concert. Partea mediană, de regulă formă de Lied complex sau Lied-Sonată (uneori Temă cu variaţiuni sau Rondo lent) nu prezintă diferenţe structurale importante faţă de cele studiate la capitolele respective.

### 15.4.1. Concerto-Sonata (Partea I de concert)

Acest termen indică structura părţii I a unui concert clasic, asemănătoare formei de sonată.

**Partea I** *Concerto-Sonata,* se structurează astfel:

- Expoziţia 1 – orchestrală (R1)
- Expoziţia 2 – solist şi orchestră (S1)
- Concluzia expoziţiei 2 - orchestrală (R2)
- Dezvoltare - solist şi orchestră (S2) sau (R2+S2)
- Repriză - solist şi orchestră (R3+S3)
- Pregătirea cadenţei (R4) + Cadenţa
- Coda

*Dubla expoziţie*

După unii autori, partea de debut orchestrală nu este considerată o expoziţie ci o *introducere orchestrală*. În acest caz, nu se poate vorbi de o *dublă expoziţie*. Această opinie se bazează pe observaţia că în deschiderea orchestrală nu apar toate ideile tematice din expoziţia cu solist, considerată expoziţia propriu-zisă. Mai mult, pot exista teme care nu se vor mai regăsi în expoziţia solistului. Unitatea tonală care caracterizează partea de debut a orchestrei este, de asemenea, un argument în sprijinul ideii de *introducere*.

În schimb, se poate observa că în repriza solistică şi orchestrală R3+S3 (v. cap. 15.3. fig. a, b şi c) sunt aduse toate temele, atât din introducere cât şi din expoziţia solistului, realizându-se o sinteză. Această remarcă este un argument în favoarea *dublei expoziţii*, adică de a considera şi introducerea orchestrei o primă expoziţie.

Cele două expoziţii diferă prin următoarele aspecte:

1. Expoziţia orchestrei se caracterizează prin unitate tonală, adică începe şi se încheie în tonalitatea de bază. Materialul tematic (grupul tematic principal, puntea şi grupul tematic secund) este prezentat în tonalitatea de bază (J.Ch. Bach, Bocherini, Mozart). Există şi excepţii, când grupul tematic secund debutează în altă tonalitate dar remodulează, încheind prima expoziţie în tonalitatea de bază. În expoziţia orchestrei, grupul tematic secund poate debuta în tonalităţi relative (Beethoven, *Concertul nr. 3 în do minor*, Chopin *Concertul nr. 2 în fa minor*), la terţă mică ascendentă (Beethoven, *Concertul nr. 1 în Do major*), la omonimă (Beethoven, *Concertul nr. 5* în Mib major, Chopin *Concertul nr. 1 în mi*), fiind însă evitată tonalitatea dominantei, care va fi adusă în expoziţia cu solist.
2. Expoziţia orchestrală poate fi incompletă (pot lipsi structuri din grupurile tematice sau din punte) sau să conţină elemente tematice proprii şi mici dezvoltări.

3. Expoziţia cu solist urmăreşte strategia de construcţie a formei de sonată; temele pot fi dublu expuse - întâi de solist şi apoi de orchestră sau invers – sau prezentate responsorial.

În general, pot fi distinse 3 tipuri de introduceri orchestrale:

- expoziţia orchestrei conţine *parţial* materialul muzical reluat în expoziţia cu solist;
- expoziţia orchestrei conţine materialul muzical *complet* reluat în expoziţia cu solist;
- expoziţia orchestrei conţine şi *idei tematice proprii*, care nu se vor relua în expoziţia cu solist.

În toate cele 3 cazuri, conţinutul tematic se va regăsi complet în repriză.

*Dezvoltarea* prelucrează informaţia tematică din expoziţie, vizând virtuozitatea solistului cu susţinere orchestrală.

*Repriza* se realizează sub semnul unităţii tonale (ambele grupuri tematice vor fi aduse în tonalitatea de bază) de către solist împreună cu orchestra.

*Cadenţa solistică* apare spre sfârşitul reprizei sau în cadrul secţiunii (R4). Orchestra pregăteşte inserarea Cadenţei de virtuozitate a solistului, prin afirmarea acordului tonicii în răsturnarea a doua. Cadenţa se desfăşoară între această întârziere a acordului dominantei şi reintrarea orchestrei pe treapta I în stare directă. Cadenţa poate fi scrisă de compozitor (de regulă în mai multe variante) sau solistul este liber să-şi compună propria cadenţă.

*Coda* are rolul de a încheia prima parte de concert într-o manieră strălucitoare, printr-un şir de cadenţe şi figuraţii armonice virtuozice ale solistului.

### 15.4.2. Concerto-Rondo (Rondo de concert sau Partea a III-a de Concert)

Majoritatea concertelor clasice utilizează în partea a III-a una dintre schemele formelor de rondo sau rondo sonată. Aceste tipuri de rondo au fost studiate în detaliu la cap. 7. Prezentăm aici un alt tip de rondo, numit *Concerto-Rondo,* pe care îl întâlnim în anumite concerte de Mozart (Ex. Concerto K. 466 în do minor, Finale) sau Beethoven (Concertul pentru pian nr. 5 sau Concertul în Re major pentru vioară).

Aşa cum *Conceto-Sonata* este adaptarea formei de sonată la condiţiile concertului instrumental, tot astfel *Concerto-Rondo* va fi adaptarea la aceleaşi condiţii a formei de *Rondo-Sonată.*

Principala caracteristică a acestui tip de rondo este aceea că în cupletul 1 este adusă o *expoziţie de sonată* (TP, Punte, TS şi TC), asemănătoare cu expoziţia cu solist (S1) dintr-o primă parte de concert. În consecinţă, planul

tonal este modificat. După prima expunere a *refrenului,* încheiată pe tonica tonalităţii de bază, nu urmează o tranziţie cu rol modulatoriu către cupletul 1. În acest caz, cupletul 1 porneşte tot din tonalitatea iniţială şi se structurează asemenea unei expoziţii de sonată: Tema principală, Punte, Tema Secundară, Temă Concluzivă. Planul tonal va fi o mişcare armonică progresivă către tonalitatea dominantei sau relativei. Celelalte cuplete vor funcţiona ca dezvoltare (Cupletul 2) şi repriză (Cupletul 3). Cupletul 2 poate să aducă material muzical nou sau să fie o dezvoltare. Uneori, cupletul 2 prezintă atât o temă nouă cât şi o dezvoltare a materialului din cupletul 1. Refrenul 2 este asemănător sau identic cu refrenul 1, refrenul 3 poate să lipsească, iar refrenul 4 este de obicei legat de Codă (Green).

Notă: Refrenul poate fi asemănat cu ritornello din Concerto-Sonata, cu următoarele deosebiri: refrenul revine întotdeauna în tonalitatea de bază şi este adus prima oară de către solist.

### 15.5. Concertul instrumental romantic

Concertul instrumental evoluează odată cu limbajul muzical şi cu diversele orientări stilistice. *Concertul romantic* prezintă mai multe libertăţi în ceea ce priveşte numărul, forma şi dimensiunile părţilor.

Odată cu Mendelssohn, Schumann, Liszt, Grieg, se va instaura un nou tip de raport între orchestră şi solist. Concertul instrumental va deveni o lucrare de virtuozitate pentru un solist şi orchestră cu rol de acompaniament. În concertul baroc, preclasic şi clasic, exista un anumit echilibru între cele două forţe, un adevărat dialog între două entităţi timbrale: una solistică (grup solistic) şi una de grup (tutti). În concertul romantic se va tinde spre eliminarea secţiunilor orchestrale *ritornelli* şi la întărirea rolului de acompaniament al orchestrei.

În prima parte a concertului romantic se va elimina expoziţia sau introducerea orchestrei, prezentându-se direct expoziţia cu solist - uneori precedată de o cadenţă a solistului. Reamintim că şi Beethoven a experimentat debutul solistului în partea I (Concertele pentru pian nr. 4 şi 5), dar după această introducere solistică, asemănătoare unei cadenţe, urmează expoziţia orchestrei în întregime. Eliminarea expoziţiei orchestrei precum şi a altor secţiuni de tutti (ritornelli) conduce la o mai mare apropiere de structura formei de sonată. Dubla expunere se va utiliza doar la scara subsecţiunilor. De exemplu: TP orchestră / TP solist; TS solist / TS orchestră, etc.

Orientarea conservatoare în ceea ce priveşte forma primei părţi a concertului este reprezentată de Brahms şi Chopin, care păstrează dubla expoziţie şi anumite secţiuni tipice de ritornello.

### 15.5.1. Viziune comparată asupra schemelor structurale şi tonale ale părţii I a Concertului preclasic, clasic şi romantic

| Exp.1 | Exp.2 | Concluzia Expoziţiei | Dezvoltarea | Repriza (sinteză) | Coda |
|---|---|---|---|---|---|
| Tutti **R1** | Solo + orch. **S1** | Tutti **R2** | Solo + orch. **S2** | Tutti + Solo **R3** **S3** | Tutti **R4** |

**Fig. 15.5-a Varianta 1. Concertul preclasic şi clasic**
(J.Ch. Bach, Bocherini, Mozart - *Concertul în do minor pentru pian*, Beethoven - *Concertele pentru pian nr. 1 şi 2*)

| Exp.1 | Exp.2 | Dezvoltarea | Repriza (sinteză) | Coda |
|---|---|---|---|---|
| Tutti **R1** | Solo + orch. **S1** | Tutti **R2** (modulant) | Solo + orch. **S2** | Tutti + Solo **R3** **S3** | Tutti **R4** |

**Fig. 15.5.1-b - Varianta 2. Concertul clasic**
(Beethoven - *Concertul pentru pian nr. 3, 4, 5* etc.)

| Expoziţia | Dezvoltarea | Repriza | Coda |
|---|---|---|---|
| Solo + orch. **R1 + S1** | Tutti **R2** (modulant) | Solo + orch. **S2** | Tutti + Solo **R3** **S3** | Tutti + Solo **R4** |

**Fig. 15.5.1-c Varianta 3 - Concertul romantic** (Schumann, Grieg, etc.)

**15.6. Concertul modern şi contemporan** a propus construcţia într-o singură parte amplă sau succesiunea mai multor mişcări cântate *attacca*. Compozitorii sec. XX au păstrat individualitatea solistică, mergând până la a scrie concerte pentru o familie de instrumente. De exemplu un concert pentru flaut(e) şi orchestră, în care solistul schimbă diferitele tipuri de flaute: Flaut, Flaut alto în sol, Flaut piccolo şi Flaut bas (v. *Concertele pentru flaut(e) şi orchestră* de Doina Rotaru şi *Ritual pentru fermecarea Aerului* de Livia Teodorescu-Ciocănea). Orchestra poate fi mai amplă, cu o scriitură mai elaborată, realizând un context timbral complex în care va evolua solistul.

Numărul părţilor diferă, păstrând însă tendinţa unei mai mari organicităţi prin cuplarea mai multor mişcări.

## 15.7. Forma de sonată în Concertul instrumental (Concerto - Sonata)

### 15.7.1. Exemplu de analiză: Beethoven *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 1 în Do major – partea I*

**Expoziţia I (R1=Ritornello 1)**

*TP -Tema I* (m.1-16) *Propoziţie*[1] *(Satz sau Sentence)* - structură dezvoltătoare care se încheie cu o cadenţă concluzivă autentică perfectă la măsura 16. Cadenţa din măsura 8 este mai slabă decât cea din măsura 16, fiind în poziţia melodică a terţei. Structura interioară a acestei teme nu este de tip *perioadă*, deoarece nu reprezintă doar o expunere tematică ci un proces dezvoltător al primei fraze.

Procesul secvenţial se crează la nivel de frază:

Model 1 / Secvenţă + M2 / Secvenţă.

Formula pe măsuri este: (4+4) + (4+4).

Motivul 1 - cu caracter generativ, va fi notat cu *x* (tema semnal)

$TI_a$ (m.1-8) şi $TI_{a'}$ (m. 9-16)

*Puntea*: P1 (m.16-35), P2 (m.36-38); P3 (m.38-46)

*Grupul tematic secund (GTS):*

II1 (m.47-72) - 2 măsuri introducere (extensie anterioară) + 7 (model) + 7 (secvenţă modulatorie) + 7 (dezvoltare prin eliminare) + 3 (cadenţă); Formula: 2+7+7+7+3; Structura tonală: Mib ~Do;

II2 (m.73 – 86) – motivul *x* tratat secvenţial, cu caracter remodulant către Do major;

II3 (86 –99) – Do major

II4 (99 – 106) – grup cadenţial; motivul *x*;

**Expoziţia II (S1=Solo 1)**

*Temă episod* - solistul debutează cu o temă nouă (m.107 – 118);

Puntea: P1 (m.118 –126) – cu tema I (temă semnal) la orchestră iar pianul realizează o figuraţie armonică; P2 (m.126-134) modulatorie; P3 – 2 subsecţiuni: P3a cu temă proprie (m.134 – 145) – Sol major / minor şi P3b (m.145 – 154) – sol minor, cadenţă pe treapta a V-a.

[1] V. Cap. 3; Schoenberg *Fundamentals of musical composition,* cap. V pag. 20 *"The Period and the Sentence"* şi cap. VIII pag. 58 *"Construction of simple themes (4) / Completion of the Sentence"*.

*Grupul tematic secund (GTS)*

Tema II1 - Sol major, expunerea orchestrei: (m.155-162); m.162 – segment de legătură; II1 bis (m.163) - expunerea solistului;

II2 (m.174-182) structură responsorială; mică dezvoltare a primului motiv al temei secunde;

II3 (m.182 -191)

II4 (m.191-205) - cu 2 subsecţiuni (m.191 / 199);

$II4_{bis}$ (m.205-225) - cu 3 subsecţiuni (m.205 / 211 / 217)

II5 (m.225-237) - structură cadenţială;

**R2 (Ritornello 2) nemodulant**

II6 (m.237-256) - concluzia expoziţiei realizată printr-o amplă dezvoltare orchestrală (Ritornello 2); cadenţă pe Sol major I.

**Dezvoltarea (S3=Solo3):**

D1 (m.257-266) - prelucrează tema semnal (Tema I); structură modulatorie către Mib major, cu rol de pregătire a dezvoltării propriu-zise cu solist.

D2 (m.266-278) - proces secvenţial cu figuraţie armonică şi game cromatice;

D3 (m.280-292) - succesiune acordică descendentă suprapusă cu tema semnal la orchestră;

D4 (m.292-304) - dezvoltarea temei semnal prin prezentare în stretto şi responsorială;

D5 (m.304-312) – combinaţie tematică între Tema $I_a$ şi $I_{a'}$ ;

D6 (m.312-334) - pedală pe dominanta lui Do, peste care se suprapun game cromatice; structură asemănătoare cu D2.

D7 (m.334-346) - pregătirea reprizei cu mtoivul *x*.

**Repriza: (R3+S3 = Ritornello 3 + Solo 3)**

*TP - Tema1* (m.346-353) - prezentare orchestrală;

Puntea: P1 (m.353-360) - solistul prezintă în loc de Tema I un segment din puntea Expoziţiei I orchestrale.

Punte 2 - lipseşte;

Punte 3 (m.360-369)

*Grupul tematic secund (GTS)* - în tonalitatea de bază:

II1 (m.370-377); segment de legătură (m.377);
II1 bis (m.378-389);
II2 (m.389 – 397) mică dezvoltare a motivului 1 din TII1;
II3 (m.397 – 406);
II4 (m.406-420) cu 2 subsecţiuni (m.406 / 414)
$II4_{bis}$ (m.420-440) cu 3 subsecţiuni (m.420 / 426 / 432)
II5 (m.440 – 452) structură cadenţială;
II6 (m.452-465) - pregătirea cadenţei solistice **(R4 - Ritornello 4)**;
*Coda*: C1 (m.466-471) din II3; C2 (m.471-478) - din *motivul x* (tema semnal).

### 15.7.2. Beethoven: *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 3 în do minor - partea I*

**Expoziţia I (R1 = Ritornello 1)**

*TP - Tema I* (m.1-16) *Propoziţie* (8+8) – structură cu construcţie dezvoltătoare. Prima fază a procesului dezvoltător se va nota TIa (m. 1-8) iar cea de a doua se va nota TIa' (m.9-16).

Fraza 1 se secvenţează (4+4), după care urmează un proces de dezvoltare prin eliminare. Fraza 1 conţine 2 motive: (2+2). Motivul 1 este compus din 2 elemente: *x (arpegiu ascendent) şi y (coborâre în mers treptat).* Motivul 2 este individualizat ritmic.

La măsura 9 se constituie un nou model din suprapunerea elementelor *x, y şi z* (segmente ale motivului 1: *x* = mers arpegiat ascendent; *y* = mers treptat descendent; *z* = formulă ritmică şi cadenţială pe treptele V-I) care se secvenţează: 2+2+2+2 (cadenţă). Întreaga temă principală poate fi descrisă ca o mică dezvoltare a frazei 1. Pe ansamblu se obţine o amplă *Structură dezvoltătoare (frază în lanţ) sau o Propoziţie.*

*Puntea*: P1 (m.17); P2 (m.21); P3a (m.24) P3b (m.36 - temă proprie).

*Obs. Reamintim că P1, P2, P3 reprezintă faze tonale şi nu întotdeauna structuri independente.*

*Grupul tematic secund (GTS):*

II1 (m.50) Mib major; remodulare către do minor (m.58)

II1 bis (m.62) Do major;

Tranziţie (m.74) - mică dezvoltare a TP (proces secvenţial) care pe ansamblu realizează o mare cadenţă I-IV-V-VI-IV-I-V-I (do minor);

II2 (m.85) do;

II3 (m.94) se dezvoltă motivul 2 al temei;

II4 - $TC_a$ (m.98) - elementul *y* variat ritmic (diminuat) şi motivul *z* secvenţat;

$TC_b$ (m.104) - concluzie realizată cu TP şi un complement cadenţial; această structură are rolul totodată de a anticipa Expoziţia solistului.

**Expoziţia II (S1 = Solo 1)**

*TP* - (m.111-130) cuprinde 2 structuri: TIa (m.111) şi TIa' (m.122); extensie anterioară (introducere) bazată pe o scară ascendentă a gamei do minor melodic;

*Puntea*: P1 (m.131); P2 (m.135) ~ Mib; P3a (m.138); P3b (m.146) tema punţii; P3c (m.154);

*Grupul tematic secund (GTS)*

II1 (m.164) Mib;

II1 bis (m.172);

II2 (m.186);

II3 (m.199) figuraţie plus elementul tematic *z* al temei principale la orchestră;

$II3_{var.}$ (m.211);

**R2 (Ritornello 2) modulant**

$TC_a$ mică dezvoltare (m.227); $TC_b$ (m.237) concluzie cu tema punţii (P3b) din expoziţia I (ritornello1)

**Dezvoltarea (S2 = Solo 2)**

Grup 1: D1-D3 (prelucrează TP)

D1 (m.249); D2 (m.257) sol minor; D3 (m.267) modulaţie către fa minor;

D4 (m.279) fa minor - structură modulatorie (Reb, do, Do); suprapune elementele tematice ale TP la orchestră cu figuraţie melodico-armonică la pian; insistenţa pe o treaptă (m.280) preluat din debutul temei II2;

D5 (m.295) - elementul tematic *z* din TP la orchestră şi figuraţie armonică la solist; proces de remodulare prin mers cromatic al basului şi pedală pe do V (ultimele 2 măsuri).

**Repriza (S3+R3 = Solo 3 + Ritornello3):**

*TP* (m.309) - tema la orchestră, amplificată printr-o structură asemănătoare secţiunii D2 din Dezvoltare (m.317-326);

P3b - tema punţii (m.326);

*Grupul tematic secund (GTS)*

II1 (m.340) Do major;
II1 bis (m.348) orchestră;
II2 (m.362);
II3 (m.375) figuraţie plus elementul *z* al temei principale la orchestră
$II3_{var.}$ (m.387);

**R4 (Ritornello 4)**

Mică dezvoltare orchestrală a TP (m.403) echivalentă cu acel insert dezvoltător din Expoziţia 1 (m.74-85) aici cu rol de pregătire a cadenţei de virtuozitate a solistului. Oprire pe do I în răsturnarea a II-a la m.416.

*Coda:*

C1 (m.417)– elementul *z* al TP la orchestră şi figuraţie armonică la pian;
C2 (m.425) - elementul z variat şi secvenţat în imitaţie la orchestră;
C3 (m.437) pedală pe do I; arpegii şi game la solist; acorduri la orchestră.

### 15.7.3. Exemplu de analiză:

#### Grieg - *Concertul pentru pian în la minor - partea I*

*Obs. Se renunţă la dubla expoziţie. Ideea de ritornello (în sensul de dublă expunere) se aplică la nivelul segmentelor de formă (Ex. TP expunerea orchestrei - TP expunerea solistului, etc.)*

**Expoziţia**

*Introducerea solistului* (m.1-6) bazată pe un arpegiu de la minor armonic;

*TP* orchestră (m.7-19) - perioadă tripodică (complexă cu 3 fraze) de forma abb';

*TP* cu solist (m.19-30) - perioadă tripodică abb';

Puntea: P1 (m-31); P2a (m.35) modulatorie şi P2b (m.39); P3 (m.43) pedală pe treapta a V-a din Do major;

*Grupul tematic secund (GTS)*

II1 orchestră (m.49-52) Do major / II1 expunerea variată a pianului (m.53)

II2 (m.57) - mică dezvoltare;

II3 (m.73) temă concluzivă la orchestră cu motivul introducerii (structură modulantă R2);

**Dezvoltarea:**

Grup dezvoltător sub forma unui amplu proces secvenţial cu dezvoltare prin eliminare (D1, D2, D3):

D1 (m.89-94) Model (cu TP);
D2 (m.95-100) Secvenţă;
D3 (m.101-108) Dezvoltare prin eliminare;
D4 (m.109) prelucrarea introducerii;

**Repriza:**

*TP* (m.117-128) - expunerea solistului: abb' (repetarea consecventului este realizată de orchestră)

Puntea: P1 (m-129); P2a (m.133) P2b (137); P3 (141)

*Grupul tematic secund (GTS)*

II1 (m.147) La major; II1 expunerea pianului variată (m.151);

II2 (m.155) - mică dezvoltare;

II3 (m.171) pregătirea cadenţei;

Cadenţa:

Secţiunea 1 (m.176) - introducere;

Secţiunea 2 (m.177) - cadenţa propriu-zisă (prelucrează TP);

Coda : C1 (m.207); C2 (m.211); C3 (m.217) - motivul introducerii.

### 15.7.4. Exemplu de analiză: Schumann - *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor - partea I*

**Expoziţia**

Introducerea solistului (m.1-4) bazată pe un arpegiu de la minor armonic;

TP orchestră (m.4-12) - perioadă deschisă; TP solist (m.12-19) - perioadă închisă. Se formează o perioadă dublă.

Puntea:

P1 a (m. 20 cu auftakt - element tematic "a");

P2 b (m.26-element tematic "b") - digresiune tonală; P2 b' (m.42)

P3 c (m.48 - element tematic "c") - începe în re minor şi modulează către Do major;

P3 d (m.59 - element tematic din TP) - pregătirea cadenţei V-I din Do major.

*Obs. Această structură poate fi interpretată ca fiind Tema secundară.*

*Grupul tematic secund (GTS)*

II1 (m.67-95) - se iniţiază un proces variaţional al temei unice (monotematism);

II1 bis (m.95-103) repetare concentrată;

II2 (m.103) - prelucrarea elementului tematic "b" din Punte 2;

II3 (m.112)

II4 (m.134) Concluzia expoziţiei (Tutti orchestral - R2) - structură modulantă spre Lab major prin segmentul de tranziţie dintre m.152-155.

**Dezvoltarea:**

D1 (m.156) - dezvoltă tema unică printr-un dialog timbral între solist şi orchestră; schimbare de tempo (Andante expressivo) - asemănătoare unei variaţiuni de caracter;

D2 (m.185) Dezvoltare a introducerii; rvenire la tempo-ul iniţial; structură antifonică;

D3 (m.205) - proces secvenţial cu tema unică; D3 devine un amplu Model, secvenţat în D4;

D4 (m.229) - secvenţă liberă, amplificată cu dezvoltare prin eliminare;

**Repriza:**

TP (m.259) - expunerea orchestrei; TP bis (m. 267) expunerea solistului);

Puntea:

P1 a (m. 275 cu auftakt - element tematic "a");

P2 b (m.281 - element tematic "b") - inflexiuni modulatorii; P2 b' (m.297);

P3 c (m.303 - element tematic "c") - începe în la minor;

P3 d (m.312 - element tematic din TP) - La major.

*Obs. Această structură poate fi interpretată ca fiind repriza Temei secundare.*

*Grupul tematic secund (GTS)*

II1 (m.320) - proces variaţional al temei unice (La major);

II1 bis (m.348) reluare concentrată;

II2 (m.356) - cu elementul tematic "b" din Punte 2;

II3 (m.365)

II4 (m.385) - pregătirea cadenţei de virtuozitate

Cadenţa:

Secţiunea 1 (m.402)

Secţiunea 2 (m.434) *Un poco andante*

*Coda:*

C1 (m.452); C2 (m.490); C3 (m.504); C4 (m. 516)

### 15.8. Forma de lied Complex în Concertul instrumental

#### 15.8.1. Exemplu de analiză: Beethoven *Concertul pentru pian nr. 1 în Do major - partea a II-a*

**Formă de Lied tripartit complex ABA'**

| |
|---|
| **A** (a b $a_1$)- Punte - **B**($cc_1$)-Punte- **A'** ($a_v$ $b_v$ $a_{1v}$ $b_{1v}$ $a_v$) Coda ($C_1$ $C_2$ $C_3$ $C_4$) |
| Lab major ~ Mi b ~ Lab Lab |

#### 15.8.2. Exemplu de analiză: Chopin - *Concertul pentru pian nr. 1 în mi minor - partea a II-a*

**Formă liberă de lied complex sau Rondo lent atipic ABACB'A'**

*Obs. Secţiunea A reluată de trei ori capătă funcţia de refren, de aceea forma de ansamblu poate fi interpretată ca fiind un rondo. Este o schemă mai liberă, deoarece după cupletul 2 (C) nu se mai reia refrenul.*

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **A** ($a_{1introd.}a_2$) | **B** ($b_1$ $b_2$ $b_{2\ var.}b_2'_{var.}$) | $\mathbf{A_{var.}}$ ($a_{2\ var.}$) | **C** | $\mathbf{B_{var.}}$ ($b_{1\ var.}$ | $b_{2\ var.}$ $b_2'_{var.}$ |
| Mi | Si | Mi | do# | sol # | Lab |
| ..... | | | | | |
| $b_2''_{var.}$) $\mathbf{A'}_{var.}$ ($a_1$ $a_2$ coda) | | | | | |
| Mi | | | | | |

## 15.9. Forma de rondo în Concertul instrumental (Concerto-Rondo)

### 15.9.1. Exemplu de analiză: Beethoven – *Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră în do minor* - Partea a III-a: Rondo sonată

*Obs. Partea mediană C aduce atât un cuplet nou cât şi o dezvoltare a refrenului. Acest tip de rondo se numeşte Marele Rondo-Sonată ("The great Sonata-Rondo" - v. Schoenberg op.cit.)*

**A - Refren 1**(m.1-56) do minor

(a, a′, b-cadenţă, a″) + (b, a‴ reluarea orchestrei) = **II**:a :**II** **II**:ba:**II** *formă tripentapartită*

Tranziţie (m.57-68) do ~ Mib

**B - Cuplet1** - în Mib, scriitură polifonică;

Structura 1 (m.69) *dublă perioadă*; Structura 2 (m.84)

Retranziţie: structura 1 (m.105) Mib ~ do; structura 2 (m.116) pedală pe do V;

**A′ Refren 2** - (m.128-182) do; aceeaşi construcţie *tripentapartită*

**C - Cupletul 2** (m.183-230) *formă tripentapartită*

Ìab – Mib – Lab –Mib - Lab

**Dezvoltare:** structura1 (m.231 - dezvoltare polifonică *fugato* a refrenului; m.262 - modulaţie enarmonică); structura 2 (m.265 - refrenul Mi)

Retranziţia (m.275-299); la măsura 291 pedală pe do V;

**A″ - Refren 3** (m.299-319) concentrat;

Tranziţie (m.320-332)

**B′ - Cuplet 3 = Cuplet 1 în Do** (m.332-376)

**A‴ Refren 4 - falsă repriză, în Reb** (m.377-388)

Retranziţie către Codă (m.388-408 inclusiv cadenţa)

**Coda: C1** (m.409-444); C2 (m.444-464)

**Teme de seminar:**

- ❑ Analizaţi diferite concerte instrumentale şi comparaţi modul de construcţie a dublei expoziţii. Analizaţi sub toate aspectele formele omofone studiate aplicate genului concertant.

***Bibliografie muzicală:***

*Mozart: Concerte pentru pian, Concerte pentru vioară.*
*Beethoven: Concerte pentru pian (1-5)*
*Chopin: Concertele pentru pian (1 şi 2)*
*Schumann: Concertul în la minor pentru pian*
*Grieg: Concertul pentru pian*
*Brahms: Concertele pentru pian (1 şi 2)*
*Prokofiev: Concertul pentru pian nr. 3*
*Pascal Bentoiu: Concertul pentru pian*
*Doina Rotaru: Concertele pentru flaut(e) 1, 2,3.*
*Gubaidulina: Offertorium – Concert pentru vioară.*

# Capitolul 16
# Genul simfonic – Simfonia

## 16.1. Evoluţia simfoniei[1]

Expansiunea ansamblului orchestral s-a produs prin diferite modalităţi:

a. multiplicarea timbrală (mărirea numărului de instrumente de acelaşi tip);

b. lărgirea familiilor instrumentale;

c. introducerea unor instrumente noi;

Acest fenomen de amplificare şi diversificare a aparatului orchestral a avut impact şi asupra formelor muzicale[2]. Tiparele formale cristalizate în epocile anterioare capătă alte dimensiuni şi totodată o mai mare diversitate. Se observă şi o mai mare libertate creatoare la nivelul formei, apărând astfel variante atipice.

În capitolul precedent s-a arătat cum *forma de sonată* în genul concertant a fost adaptată celor două entităţi de natură timbrală: una solistică (timbrul solistic) şi cealaltă de grup (timbrul orchestral).

În genul simfonic, *forma de sonată* va fi expresia cea mai pregnantă a ideii de *simfonism*, care implică o dezvoltare organică şi complexă a unui material tematic, realizată cu mijloace orchestrale.

Prima parte a unei simfonii clasice sau romantice va avea formă de sonată. Simfonia modernă aduce o serie de libertăţi, ajungându-se în epoca contemporană la forme unice (libere).

*Simfonia clasică* adoptă cea mai apropiată formă de sonată faţă de modelul clasic (Haydn, Mozart şi Beethoven).

*Simfonia romantică* se remarcă prin 3 mari tendinţe:

---

[1] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians ed. Stanley Sadie, 1980, cap. "Simphony".*

[2] Teodorescu–Ciocănea, Livia; *Timbrul şi Forma muzicală – Evoluţia funcţionalităţii timbrului muzical în raport cu evoluţia formei*, în revista Muzica, Editura UCMR, 1/2002 şi *Timbre versus Spectralism*, în Contemporary music review, 2003, vol.22, nr. 1, pag. 87-104.

1. o tendinţă conservatoare - care păstează rigorile clasicismului în ceea ce priveşte construcţia, numărul parţilor, planul formal şi tonal. Reprezentanţi: Schubert, Schumann, Mendelssohn Bartholdy, Brahms, Ceaikovski, Bruckner;
2. o abordare radicală, care tinde să spargă tiparele construcţiei clasice, urmărind continuitatea discursului simfonic pe toată durata acestuia (eliminarea segmentării simfoniei în părţi total diferite tematic; ciclicitate tematică; încercarea de a obţine o unică formă amplă simfonică).
   Reprezentanţi: Liszt, Berlioz, Franck, D' Indy, Sibelius, Mahler, Elgar.
3. tendinţele programatice se manifestă fie prin titluri programatice (titluri care evocă imagini picturale sau fapte eroice), fie printr-un program literar asemănător unui libret care servesc înţelegerii conţinutului muzical.
   Reprezentanţi: Berlioz, Liszt, etc.

## 16.2. Scurte observaţii stilistice

Creaţia simfonică a lui *Schubert* se caracterizează printr-o melodică specială şi prin armonii complexe. *Schumann şi Mendelssohn* nu au adus noutăţi semnificative în ceea ce priveşte construcţia formelor, în schimb au introdus un suflu nou de factură romantică. Contrastele mult mai mari dintre teme precum şi modulaţiile surprinzătoare la tonalităţi îndepărtate au accentuat latura lirică a lucrărilor acestor compozitori romantici.

Adevăratul continuator al simfonismului beethovenian a fost *Brahms*. Acesta respinge ideea programatismului, păstrează cele 4 părţi distincte ale simfoniei şi înlocuieşte scherzo-ul cu un *allegretto grazioso*. Simfonismul brahmsian este caracterizat printr-o orchestraţie extrem de eficientă şi rafinată. Formele abordate capătă alte dimensiuni şi forţă emoţională.

*Ceaikovski* este recunoscut ca un geniu al melodicii, care introduce teme din folclorul rusesc.

*Berlioz* adaugă a V-a parte simfoniei şi amplifică orchestra. În *"Simfonia Fantastică"*, Berlioz demonstrează că o muzică programatică nu este doar o ilustrare a unui scenariu literar ci poate să aibă autonomie prin propria coerenţă şi logică muzicală.

La Berlioz apare ideea de leitmotiv ("ideea fixă") dezvoltată ulterior de *Wagner*.

Romanticii radicali abordează simfonia mai mult ca pe o dramă muzicală. Sunt caracterizate muzical personaje, conflicte, fapte eroice.

*Liszt,* în poemele simfonice sau în simfoniile *Faust* şi *Dante,* urmăreşte o anumită desfăşurare dramatică a textului la care aceste lucrări fac referire, fără a avea un program.

*Bruckner* reia filonul simfonismului propriu-zis. În simfoniile sale, Bruckner păstrează cele 4 părţi distincte şi contrastante precum şi construcţia formelor. Se manifestă totuşi o mai mare expansiune a formelor precum şi apariţia unor procedee orchestrale inedite. In general, Bruckenr ignoră tendinţele programatice (excepţie face Simfonia a-IV-a, cu titlu programatic *Romantica*).

Creaţia simfonică a lui *Mahler* se poate grupa astfel (Grove):

- Simfoniile II-IV - utilizarea vocilor şi axarea mai mult pe imaginativ decât pe rigoarea construcţiei;
- Simfoniile I, V, VI, VII - pur orchestrale, reintroduc rigoarea simfonismului de tip clasic;
- Simfoniile VIII-X - introducerea părţii lente ca moment de deschidere sau încheiere.

## 16.3. Alte genuri simfonice

**Poemul simfonic** este o lucrare scrisă exclusiv pentru orchestră (rare excepţii precum César Frank *Poem simfonic* pentru pian şi orchestră). Acesta este conceput într-o singură parte, care se bazează, de regulă, pe un poem sau pe o naraţiune (Ex: Liszt *Les Préludes, Mazeppa;* Richard Strauss *Also sprach Zarathustra, Don Quixote; etc.*).

**Simfonia concertantă** reprezintă un gen care îmbină caracteristicile concertului instrumental cu tratarea simfonică a aparatului orchestral.

## 16.4. Forma de sonată în genul simfonic

### 16.4.1. Exemplu de analiză: Beethoven *Simfonia a V-a, partea I*

*Expoziţia*

Motto A (m.1-5) = motivul generator *x,* esenţa tematică a TP[3].

*TP (TI)* (m.6-33) Structură complexă dezvoltătoare (m.6-21/22-33)

(m.6-21) - *Propoziţie (Satz)*[4] - grup antecedent (complex dezvoltător al motivului generativ *x*); cadenţă deschisă do V;

---

[3] Cook, N; *A guide to musical analysis,* pag. 279-283.

[4] Kohs, E; Op. cit - interpretează această structură ca fiind o frază în lanţ (Chaine Phrase), echivalentă cu "Sentence" (Schoenberg) – Propoziţie.

(m.22-33) - *Propoziţie* - grup consecvent, cadenţă închisă do I.

*Puntea*: P1 - (m.33); P2 - (m.52); P3 - (m.58)

*Obs. Materialul punţii este organic legat de procesul dezvoltător al TP.*

*Grup tematic secund GTS*

Motto B (m. 59-62) – Mib major - esenţa tematică a Temei II (TS), ea însăşi derivată din motivul generator (motto A) prin structura ritmică.

$TII_1$ – Mib - (m.63-93)

$TII_2$ (m.94-101) - dinamizare ritmică;

$TII_{2bis}$ (m.101-109) - a 2-a expunere;

$TII_3$ (m.110-124) - concluzia expoziţiei cu o nouă revenire a motivului generativ *x*; elemente din punte;

*Obs. Tema I şi Grupul tematic secund sunt organic legate tematic şi structural.*

*Dezvoltarea*

$D_1$ (m.125 - 158) (motto A+TI)

$D_2$ (m.158-179)

$D_3$ (m.179-195) - proces secvenţial cu motto B incomplet;

$D_4$ (m.195-228) - dezvoltare prin eliminare; structură antifonică;

$D_5$ (m.228-240) - sinteză motto B şi motto A;

$D_6$ (m.240-248) - motto A repetat şi dinamizat cu rol de pregătire a reprizei;

Repere tematice în Dezvoltare: m.125 - motto A; m.129 - Tema I ; m.145 - TI variată; m.153 - TI variată; m.179 - primul climax; m.180 - motto B; m.188 - motto B variat; m.196 - motto B variat; m.228 - motto A variat.

*Repriza*

*Motto A* (m.248) - motivul generator *x* în do minor;

*TP (TI)* (m.253-287) - *Propoziţie* - structură complexă dezvoltătoare; insert agogic - solo de oboi (adagio);

*Puntea*: P1 (m.288); P2 (m.296); P3 (m.302).

*Grupul tematic secund (GTS)*

Motto B (m.303)

$II_1$ (m.307) - combinaţie cu motivul *x*;

$II_2$ (m.346) - ascensiune dinamică;

$II_3$ (m.362) - elemente din punte;

Dezvoltare codală: $C_1$ (m.374-397); $C_2$ (m.398-439); $C_3$ (m.439-478);

$C_4$ (m.478-482 - motto A; m.483 - TI; m.491-502 - grup cadenţial).

### 16.4.2. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea I*

Brahms păstrează, în general, schemele structurale clasice, distingându-se printr-un limbaj armonic propriu: cromatizări, modulaţii la tonalităţi îndepărtate, rezolvări întârziate ale disonanţelor, ambiguităţi armonice şi tonale. Construcţia lucrărilor simfonice este mai amplă, cu anumite inovaţii în ceea ce priveşte abordarea formele utilizate.

Simfonia a IV-a de Brahms se compune din:

*Partea I* - formă de Sonată;

*Partea a II-a* - formă de lied complex dublu bipartit AB A'B' + Codă - Lied Sonată sau Sonată fără dezvoltare cu elemente variaţionale;

*Partea a III-a* - Scherzo Sonată (prezintă pe lângă trio şi o dezvoltare);

*Partea a IV-a* - Passacaglie

**Partea I - Formă de Sonată**

*Expoziţia*

*TP Tema I* (m.1-19) - monodie acompaniată prin figuraţie armonică. Se crează două planuri imitative:

1. corzi (vioara I, II) şi 2. suflătorii de lemn.

*Obs. Tema I are 4 fraze care se structurează după înţelesul muzical astfel: Grup antecedent (F1, 2, 3) şi consecvent (F 4).*

*Puntea*:

P1 (m.19 cu auftakt) aduce o contratemă suprapusă peste T1 variată;

P2 (m.27) iniţiază un proces modulatoriu prin secvenţări şi dezvoltare prin eliminare;

P3 (m.45) aduce o temă proprie, cantabilă, care face trecerea spre grupul tematic secund.

*Grupul tematic secund GTS*

*Complex tematic B1*

Tema II1 (m.53-57) - temă semnal, debutează pe si minor treapta a V-a;

caracter incisiv, temă expusă de suflătorii de lemn şi alămuri; reprezintă o singură frază (4 măsuri);

II2a (m.57-65) - caracter cantabil, prezentată la violoncel, se suprapune peste elemente ritmice din II1;

II2a' (m.65-73) - a doua expunere variată;

II3 (m.73-80) - reprezintă o variaţie a structurii II1 amplificată, construită prin proces secvenţial Model/Secvenţă; combinaţie cu elementul melodic din tema punţii;

Tranziţie (m.80-86) cu motivul iniţial al TP.

*Obs. Complexul tematic B1 alcătuit din II1, II2a; II2a' formează o structură de tip contrabar (antecedent şi dublu consecvent). Împreună cu structura $II_3$ care reia tematic $II_1$, se formează o structură de tip ABBA'.*

*Complex tematic B2*

II4: lanţ de fraze care cuprinde:

II4a (m.87-91) - frază cu caracter de anacruză (m.87-90);

II4b (m.91-95) desinenţă cantabilă la corzi; elementul melodic al temei punţii variat;

II4c (m.95-107);

II5 (m.107-137) - secţiune dezvoltătoare, construită dintr-un Model de 7 măsuri (3+4), secvenţă liberă şi amplificată, dezvoltare prin eliminare;

II6 (m.137) - anticipă prima secţiune a dezvoltării cu motivul iniţial al TP; proces de remodulare spre mi minor;

*Dezvoltarea*

Dezvoltarea debutează cu expunerea Temei I, în tonalitate de bază, exact ca în *Expoziţie*. Acest lucru este neobişnuit pentru o simfonie clasică sau romantică, dar a rezultat din imitarea creativă a tradiţiei clasice de a repeta expoziţia. Astfel, dezvoltarea începe ca şi cum s-ar relua *Expoziţia*, după care realizează digresiunea tonală şi travaliul tematic;

D1 (m.145) - dezvoltarea Temei I;

D2 (m.157) proces secvenţial cu model polifonic;

D3 (m.169) - structură complexă acordică; sintaxa - polifonie de omofonii;

D4 (m.184) – dezvoltarea temei II1, proces secvenţial cu model polifonic de 4 măsuri urmat de un amplu proces dezvoltător şi ascensiune dinamică;

D5 (m.219) - realizată cu TP (aminteşte de ultima structură a Expoziţiei); rol de tranziţie;

D6 (m.227) - anticiparea reprizei; structură imitativă cu motiv din fraza 3 a TP.

*Repriza*

TP (m.246) - fraza 1 este augmentată ritmic şi extinsă, urmată de celelalte fraze în valorile ritmice iniţiale;

*Puntea*:

P1 (m.273) - TP variată şi contratemă;

P2 (m.281);

P3(m.289) - tema punţii;

*Grupul tematic secund (GTS)*

*Complex tematic B1*

II1 - (m.297);

II2a - (m.301)

II2a' (m.309) - a doua expunere variată;

II3 (m.317) - dezvoltare a structurii II1 combinată cu elementul melodic al temei punţii;

Tranziţie (m.324)

*Complex tematic B2*

II4 - lanţ de fraze care cuprinde:

II4a - (m.331) - frază cu caracter de anacruză;

II4b - (m.335) - desinenţa melodică; variaţie ritmică a temei punţii;

II4c - (m.339);

II5 - (m.351) structură dezvoltatoare amplificată.

Dezvoltare codală: C1(m.394); C2 (m.414); C3 (m.422) - ascensiune dinamică; C4 (m.430) - concluzia.

### 16.4.3. Exemplu de analiză:

**Bruckner – *Simfonia a IV -a " Romantica " – partea I***

Simfonia a IV-a "*Romantica*" poartă un titlu cu referire programatică, fără a fi o simfonie cu program. Bruckner notează câteva trimiteri imagistice

referitoare la conţinutul părţii I: "oraş medieval în zori, sunete de trompete, cavaleri în galop prin păduri ".

Partea I – Formă de Sonată

Caracteristici generale:

- formă de sonată amplă cu 2 grupuri tematice: GTP (grup tematic principal cu 2 structuri) şi GTS (grup tematic secund) amplu, cu caracter dezvoltător;
- dezvoltarea cuprinde 6 secţiuni de travaliu tematic şi de suprapuneri tematice;
- repriza variată şi dezvoltată se încheie cu o Codă cu 4 secţiuni.

GTP (grup tematic principal)

TP = $TI_1$(m.1-42) - Mib major; Ruhig bewegt. *Allegro molto moderato;* prezentarea motivului generator α (m.3-5), expus de Cornii I şi II pe o pedală în tremolo la corzi);

$TI_2$ - (m.43) introduce motivul ß, caracterizat prin mers treptat ascendent şi o formulă ritmică specifică; model polifonic / secvenţă + model cu ß inversat / secvenţă (ß inversat = ß');

*Puntea*: P1 (m.51); P2 (m.53) - secţiune modulantă; P3 (m.67) - pedală pe Fa I;

*Obs. Puntea este în întregime o dezvoltare a $TI_2$ (se prelucrează ß şi ß')*

*Grup Tematic Secund (GTS)*

TII1 (m.75) salt tonal (Reb major) introduce 2 motive noi generatoare prezentate imitativ, notate cu x (expus la vioara I – caracterizat prin note repetate staccato, imitat de violoncele) şi y (expus viole imitat la Cornul I - linie melodică expresivă, cantabilă);

II2 (m.87) - mică dezvoltare care combină elemente din GTP cu cele din GTS: suprapune ß' (din $TI_2$) diminuat ritmic cu motivul x inversat. La măsura 93 apar motivele ß' diminuat şi ß diminuat suprapuse peste motivul x ritmic;

II3 (m. 97) - suprapunere motivul x cu motivul y. La măsura 115 apare o pedală pe Sib V;

II4 (m.119) - motivul ß acompaniat de o figuraţie armonică la corzi, intens dinamizată;

II5 (m.131) - cuprinde motivul ß cu augmentare intervalică; o nouă ascensiune dinamică; la m.139 apare motivul a la timpani (motivul apare doar ca structură ritmică uşor variată);

II6 (m.153) se construieşte cu motivul ß. La m.165 - climax la alămuri.

II7 (m.169) Concluzia expoziţiei – cuprinde motivul x şi ß'; cadenţă pe Si bemol major;

*Dezvoltarea (Secţiunile dezvoltării)*

D1 (m.193) { $TI_2$ (β var. ritmic) / α inversat şi diminuat

D2 (m.217) { $TI_2$ (β,β')-structură imitativă / α, α inversat în stretto + pedală

(dezvoltare prin eliminare şi ascensiune dinamică)

D3 (m.253) - polifonie de planuri cu motivele β şi β'; tutti orchestral; la măsura 269 - rarefiere şi începutul unui al doilea val de dinamizare;

D4 (m.287) – elementele α şi α inversat suprapuse peste un tremolo la corzi în registrul acut;

D5 (m.305) – tutti în *ff* (contrast dinamic); proces secvenţial cu $TI_2$ suprapusă peste $TI_1$; Model - 8 măsuri / Secvenţă amplificată (12 măsuri) / Secvenţă liberă (8 măsuri);

D6 (m.333) – schimbare agogică, pregătirea reprizei printr-un mare rallentando; 2 subsecţiuni: 17+15 (m.333 / 350);

*Repriza*

(m.365) - repriza TP - $TI_1$ - pedală; elementul tematic a; figuraţii la flaut şi vioara I. în nuanţă de *ppp*;

(m.405) - repriza $TI_2$ (β);

*Puntea* (m.413): P1 (m.413); P2 (m.415); P3 (m.427);

GTS

(m.437) - II1;

(m.449) - II2 variat;

(m.459) - II3 (x şi y);

(m.485) - II4 (cu $TI_2$) - dinamizare ritmică;

(m.501) - dezvoltare codală: C1 - TP a şi figuraţie armonică în nuanţă de *pp*;

(m.517) - C2 - contrast dinamic: *ff* - tutti orchestral; diminuendo;

(m.533) - C3 - contrast dinamic: *pp* figuraţie armonică şi mare crescendo;

(m.557) - C4 - tutti în *ff*, pedală pe Mi bemol I;

## 16.5. Forma de lied complex în simfonie

### 16.5.1. Exemplu de analiză: Brahms *Simfonia a IV-a, partea a II-a*

Partea a II-a – Formă de lied complex dublu bipartit, care poate fi interpretat ca lied sonată sau sonată fără dezvoltare, cu elemente variaţionale (Variaţiuni cu 2 teme).

*Prolog (Introducere)* - măsurile 1-4 *temă semnal* - motiv tematic anticipativ al temei A; intonaţii în modul frigian pe mi; celulă generatoare x particularizată ritmic; prezentare la unison Flaute, Oboaie, Fagoturi, Corni;

**A** (Mi)

$a_1$ (m.5) Mi major;

$a_2$ (m.15) - structură dezvoltătoare (proces secvenţial şi dezvoltare prin eliminare (m.15-21); proces modulant (si frigian / Si major) şi remodulare spre Mi major;

$a_3$ (m.22 - mi);

Formula: (10+7+8)

*Punte*: faza 1 (m.30) - motivul x variat ritmic; faza 2 (m.32) proces secvenţial şi dezvoltare prin eliminare; apare sensibila pentru Si major; faza 3 (m.36) - culminaţie dinamică; anticipă tema B în altă ipostază ritmică (diminuare); pedală pe Si major V;

**B** (Si major)

$b_1$(m.41) - tema B (la violoncele) este derivată din celula generatoare x care descrie un mers treptat de 3 sunete ascendent şi descendent;

$b_2$ (m.50) - mică dezvoltare; retranziţie (m. 58);

Formula: (9+8+6)

**A'** (Mi major)

$a_1$ (m.64) - variaţiune contrapunctică a temei A între 2 planuri sonore: corzi şi suflători;

$a_2$ (m.74) - structură dezvoltătoare cu rol de punte; dinamizare ritmică;

antifonie (m.80-81); ascensiune dinamică;

*punte* faza 3 (m.84) - culminaţie dinamică, anticipă repriza temei B diminuată ritmic; Mi major V;

Formula: (10+10+4)

**B'** (Mi major)

$b_1$ (m.88) - variat timbral (tema la vioara I);

$b_2$ (m.98) - tutti orchestral;

Coda (m.103) - mică dezvoltare codală; proces de disoluţie; anacruză cu tema B urmată de reapariţia motivul generativ x variat şi secvenţat; tema A variată: *antecedent* (m.103) *consecvent* (m.106) *consecvent variat* cu rol de segment de legătură cu epilogul (m.111);

*Epilog* (m.113) - echivalent cu *prologul* armonizat în tutti orchestral.

## 16.6. Variaţiuni simfonice continue

### 16.6.1. Exemplu de analiză: Brahms *Simfonia a IV-a, partea a IV-a*

Partea a IV-a din Simfonia a IV-a de Brahms este o formă variaţională realizată pe principiul basului ostinat dar şi al armoniilor ostinate. Din acest motiv, putem afirma că această lucrare reprezintă o *passacaglie* combinată cu aspecte de *ciaconnă*.

Tema Passacagliei are 8 măsuri în metru ternar (3/4), fiind prezentată omofon (succesiune acordică) la suflătorii de lemn şi alamă plus timpan (armonii ostinate). Conturul melodic al acestei succesiuni acordice va deveni tema de passacaglie cu funcţie de bas ostinat. Pe parcursul lucrării, tema este prezentată în diferite ipostaze: fie ca bas ostinat (caracteristică a passacagliei), fie ca armonii ostinate (caracteristică a ciaconnei). Tema are un caracter treptat ascendent, contrar caracteristicilor baroce (în baroc, tema de passacaglie era, în general, treptat descendentă).

*Forma de ansamblu poate fi structurată în 3 secţiuni:*

**A - Tema + variaţiunile 1-11**

**B - Variaţiunile 12-15**

**A' - Reluarea A-ului - variaţiunile 16-30**

**Coda conţine alte 4 variaţiuni (31-34) tratate liber şi dezvoltător.**

**A -** *Variaţiunile 1-3 reprezintă primul val al dinamizării ritmice prin trecerea de la valori de doimi cu punct la pulsaţia de pătrimi.*

**Var.1** – omofonă, antifonică, de registru, ritmică (foloseşte ritmul complementar - contratimpi), variaţie timbrală;

**Var.2** – apariţia unei contrateme suprapuse peste tema armonizată; pulsaţie cursivă de pătrimi, polifonie de planuri omofone;

**Var.3** – creştere a complexităţii scriiturii omofone printr-un tutti orchestral.

*Variaţiunile 4-9 reprezintă al doilea val de dinamizare ritmică, pornind de la valori de pătrimi până la sextolete de şaisprezecimi.*

**Var.4** – este alcătuită din 2 planuri: tema este prezentată melodic la violoncele, contrabaşi şi fagoturi, armonizată la vioara a 2-a şi viole, peste care se suprapune o altă contratemă la vioara 1 (caracterizată prin supleţe intervalică - intervale mari);

**Var.5** – poliritmie (valori ritmice de optimi peste care se suprapun triolete de optimi); Polifonie de planuri - 3 planuri suprapuse:

a) un plan superior - contratema prezentată acordic la suflătorii de lemn;

b) un plan median cu armonie figurată;

c) un plan în bas – tema prezentată monodic;

**Var.6** – variaţiune polifonică, tema în bas, figuraţie armonică la violoncele; Contratemă la viori şi viole. Peste această scriitură a corzilor se suprapune elementul tematic din debutul TP din partea I a simfoniei;

**Var.7** – ritm punctat (optime cu punct şi şaisprezecime), tema variată ritmic în bas; Contratema variată ritmic în plan median; o coloană armonică la suflători, izoritmică şi în sens contrar cu basul;

**Var.8** – pulsaţie constantă de şaisprezecimi; tema variată în bas peste care se suprapune contratema variată ritmico-ornamental;

**Var.9** – variaţiune polifonică, cu tema variată ritmic, peste care se suprapun figuraţii armonice ale contratemei şi elemente polifonice.

Această variaţiune reprezintă punctul culminant d.p.d.v. al dinamizării ritmice şi al complexităţii de scriitură din secţiunea 1.

*Variaţiunile 10-11 realizează în mod abrupt un diminuendo ritmic prin apariţia valorilor de doime cu punct, specifice ipostazei iniţiale a temei passacagliei. Aceste 2 variaţiuni încheie Sectiunea 1 (A) a Passacagliei.*

**Var.10** - scriitură de tip coral;

**Var.11** – scriitură polifonică şi contratemă;

**B -** *Variaţiunile 12-15 constituie o a doua secţiune (B) şi se delimitează de prima secţiune prin modificări metrice, de densitate orchestrală, sintactice şi tonale.*

**Var.12** – tema în sopran (Flaut); schimbarea măsurii (3/2); schimbarea caracterului temei (tema este variată liber ritmico-ornamental la flaut solo, pe o pedală la corzi); densitate scăzută pe verticală, transparenţă orchestrală;

**Var.13** – schimbă modul dar nu şi centrul de mi (Mi major);

**Var. 14** – coral acompaniat de o figuraţie armonică;

**Var. 15** – creştere a complexităţii orchestrale faţă de variaţiunea 14; coral acompaniat prin armonie figurată.

**A -** *De la variaţiunea 16, se iniţiază ultima grupare de variaţiuni, care începe cu tema passacagliei, prezentată asemănător cu prima sa apariţie.*

**Var. 16** – tema prezentată omofon ca în debutul lucrării dar îmbogăţită orchestral prin apariţia corzilor;

**Var.17** – iniţiază un alt val de crescendo ritmic;

**Var. 18** – polifonie de omofonii / scriitură responsorială;

**Var. 19** – scriitură responsorială;

**Var. 20** – pulsaţie de triolet de optimi;

**Var. 21** – un punct culminant al valorilor ritmice, prin apariţia treizecidoimilor pe o scriitură de game ascendente; acorduri placate în pătrimi;

**Var. 22** – pulsaţie de triolet de optimi, suflătorii şi corzile în mers contrar;

**Var. 23** – tema la alămuri; poliritmie; proces secvenţial şi dezvoltare prin eliminare;

**Var. 24** – tutti orchestral; poliritmie; punct maxim al intensităţii - nuanţe de *ff*;

**Var. 25** – se reia contratema de la variaţiunea 2;

**Var. 26** – pulsaţie de triolete de optimi şi figuraţie armonică;

**Var. 27** – polifonie de planuri; tema în bas variată ritmic; Contratema - figuraţie armonico-melodică; elemente din TI din partea I a simfnoiei.

**Var. 28-30** – culminaţia secţiunii 3;

*Coda prezintă tema amplificată şi dezvoltată într-un tutti orchestral pe 2 planuri: omofonie la suflători şi figuraţie armonică la corzi.*

*Coda poate fi secţionată în 4 subsecţiuni: C1 (m.253); C2 (m.261); C3(m.281) şi C4 (m.297).*

*Cele 4 subsecţiuni pot fi interpretate ca fiind ultimele 4 variaţiuni libere şi dezvoltătoare ale lucrării. Alţi autori secţionează coda în 2 structuri dezvoltătoare ample, rezultând doar 2 variaţiuni finale libere.*

## 16.7. Fuga în lucrări orchestrale

### 16.7.1. Exemplu de analiză:

**Bartók - *Muzică pentru coarde, percuţie şi celestă***

*Partea I - Fugă*

*Partea II - Sonată*

*Partea III - Formă de arc (ABCBA)*

*Partea IV - Rondo*

**Analiza părţii I:**

Caracteristici: scriitură polifonică, tehnică de fugă. Fiecare intrare tematică apare la interval de $5^{tă}\uparrow$ sau $5^{tă}\downarrow$. Astfel, intrările 2, 4, 6, 8 şi 10 apar la $5^{tă}\uparrow$, iar 3, 5, 7, 9, 11 apar la $5^{tă}\downarrow$.

Tema se compune din 4 segmente, care reprezintă 4 ipostaze ale unui motiv de 5 sunete:

$$\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, \alpha_4$$

- $\alpha_1$ - 5 sunete (cromatism "întors" cuprins într-un interval de terţă mare între la şi do# (la, sib, do#, do becar, si becar);
- $\alpha_2$ - 8 sunete = augmentare intervalică (cromatisme în cadrul unei $5^{te}$ micşorate la - mib) şi extensie;
- $\alpha_3$ - 7 sunete (cromatism "întors" în cadrul unei cvarte); Model;
- $\alpha_4$ = 7 sunete (cromatism "întors" în cadrul unei cvarte); Secvenţă.

Ca strategie generală, lucrarea se compune din intrări tematice imitative şi interludii, asemenea unei fugi. Se deosebeşte de fugă printr-o altă logică a intrărilor tematice. Nu mai există cuplul *subiect / răspuns*, într-un anumit raport tonal, respectiv tema în ipostaza tonicii şi aceeaşi temă în ipostaza dominantei. *Subiectul* acestei fugi este urmat de o succesiune de *"răspunsuri"* în ordinea cvintelor ascendente alternativ cu cele descendente. Sunetul cu care debutează *subiectul* devine o axă faţă de care se construiesc *răspunsurile*.

Lucrarea se secţionează binar: AA'

Prima secţiune este o acumulare de voci cu *tema* în ipostaza originală, iar a doua secţiune cu *tema inversată* ⊥. Punctul culminant care reprezintă o axă pentru cele două secţiuni ("secţiunea de aur") este un *unison* pe sunetul mib la măsura 56. Cu alte cuvinte, prima secţiune evoluează către punctul culminant dinamic şi expresiv - *unison pe mib* - iar a doua secţiune reprezintă *desinenţa*, detensionarea realizată pe baza valenţelor expresive ale temei inversate. Sunetul **mib** este punctul de intersecţie al mersului ascendent de cvinte (la, mi, si, fa#, do#, sol#, re# = **mib**) cu cel descendent (la, re, sol, do, fa, sib, **mib**).

Lucrarea se încheie cu o Codă, marcată de un eveniment semnificativ din punct de vedere timbral - apariţia Celestei. Coda reprezintă totodată şi o sinteză a celor două ipostaze ale temei (directă şi inversată), care sunt aduse în suprapunere. Ultimul segment al Codei aduce $\alpha_1$ şi $\alpha_{1\ inv.}$ pe sunetul de bază "la" în mai multe variante: în stretto, concentrate (3 sunete) şi suprapuse.

Detalii:

**Secţiunea A**

- intrările 1-5 (m. 1-20) pe la, mi, re, si, sol;
- interludiu 1 (m. 21-26) dinamizare ritmică;
- intrări în octave (vioara 1 şi 2) pe fa# în stretto cu intrare în octave (violoncele şi contrabaşi) pe do (m. 27);
- interludiul 2 (m. 31-33)
- intrări în stretto (m. 34 cu auftakt) pe fa (viole în canon cu viorile 3 şi 4), do# (vioara 2 în canon cu vioara 1); apariţia timpanului cu tremolo pe sib; intrare cu $\alpha_2$ pe sib la violoncele şi cu $\alpha_1$ pe sol# la Viole (m.35);
- structură dezvoltătoare (m.38-45) S1 cu tema pe sib (augmentare intervalică a capului tematic) în octave (violoncele şi con-trabaşi): $\alpha_1$, $\alpha_1$, $\alpha_2$, $\alpha_2$, $\alpha_3$, $\alpha_4$; creştere a complexităţii polifonice şi dezvoltare a elementului tematic. Capul tematic prezintă o augmentare intervalică (2m → 5-)
- structură dezvoltătoare S2 (m. 45-56) pe mib - sunetul de intersecţie (vioara 1 şi 2) în stretto cu tema pe sol# variată şi secvenţată; pregătirea punctului culminant prin tremolo la percuţie: piatti (m. 51) şi tril la timpan pe sunetul la (m. 53); secvenţări, dezvoltare prin eliminare, dinamizare prin mers fluent de optimi, creşterea numărului de voci prin corzi duble. Creştere a tensiunii până la punctul culminant;
- punct de intersecţie al mersului de octave ascendente şi descendente pe

sunetul mib - climax (m.56) - unison pe mib în octave cu excepţia violoncelelor şi contrabaşilor; schimbarea metrului - măsura de 9/8);

**Secţiunea A'**

- (m.57-59) - Structură expozitivă liberă şi redusă cu ⊥; 3 ipostaze ale motivului iniţial; debutul descreşterii dinamice şi al reducerii complexităţii scriiturii;
- (m.65) - Structură stretto 1 cu ⊥;
- (m.69) - Structură stretto 2 cu ⊥;
- (m.73) - Structură stretto 3 cu ⊥.

**Coda**

- Coda: C1 (m.78) - apariţia celestei cu figuraţie melodico-armonică peste care este adusă tema suprapusă cu inversarea ei pe sunetul de bază "la" (T / ⊥) la distanţă de trei $8^{ve}$;
- C2 - stretto în octave (T / ⊥); $\alpha_1$ cu $\alpha_{1inv}$, $\alpha_{1redus}$ cu $\alpha_{1inv.\ şi\ red.}$; $\alpha_2$ suprapus cu $\alpha_{2\ inv.}$

**Teme de seminar**

- ❑ Analizaţi diferitele tipuri de forme muzicale aplicate în genul simfonic. Comparaţi forma de sonată pentru un instrument solo cu aplicarea ei în muzica de cameră, concertantă şi simfonică.

***Bibliografie muzicală:***

*Mozart: Simfonii*
*Beethoven: Simfonii*
*Mahler: Simfonii*
*Prokofiev: Simfonia a V-a*
*Shostakovich: Simfonia a VII-a*
*S. Niculescu: Simfonia nr. 2 "Opus dacicum".*

# Capitolul 17

# Genul liric – Muzica de operă şi balet

## 17.1. Genul de operă

Genul scenic de operă presupune o lucrare pentru voci şi orchestră, bazată pe un libret. Spre deosebire de operetă sau musical, opera este în întregime "cântată". O lucrare de operă debutează cu o uvertură şi este structurată în mai multe acte, care la rândul lor conţin tablouri şi scene (numere).

În general, opera se caracterizează printr-o alternanţă între diferite tipuri de structuri:

a. numere vocale solistice de tip *arie, duet, terţet, cvartet, etc.;*
b. numere de ansamblu realizate de solişti şi cor (uneori, dacă acţiunea se opreşte, acest tip de ansamblu se numeşte *concertato*);
c. numere *corale.*

Între aceste momente există scene de tip *recitativ,* care au rolul de a dinamiza acţiunea şi totodată de a lega între ele numerele muzicale (scene sau tablouri). Recitativele au o funcţie *tranzitivă,* iar celelalte momente muzicale solistice sau corale au o funcţie *expozitivă.*

*Recitativul* este o structură tipică lucrărilor scenice, bazat pe un text în proză. În aceste momente, *cuvântul* şi *acţiunea* trec în prim-planul interesului scenic. Parametrii muzicali sunt aproximaţi: tempo liber, intonaţii *cvasi-parlato* sau chiar *parlato,* acompaniamentul schiţat doar ca armonii, structura fiind un lanţ de fraze.

Recitativul a cunoscut o evoluţie de-a lungul istoriei genului. Pot fi distinse două tipuri de recitative (Zamacois, 1977):

1. *recitativo secco* (acompaniamentul este realizat de clavecin, fiind doar sugerat prin acorduri cadenţiale plasate la sfârşiturile de fraze; între aceste acorduri, instrumentistul poate improviza pe respectivele armonii, subliniind momentele acţiunii, sau caracterizând personajele; în baroc, recitativul putea fi susţinut fie de clavecin, fie de un instrument de coarde grav;
2. *recitativo espressivo* subordonat expresiei vocale, acompaniat de orchestră.

*Aria* reprezintă structura fundamentală a genului de operă prin care solistul exprimă în mod virtuozic stările proprii personajului pe care îl reprezintă muzical.

Aria este o formă de expresie vocală de factură eminamente melodică, cu acompaniament de orchestră.

*Aria da capo (Aria barocă)* ilustrează forma ternară ABA.

*Grand Aria* ca structură vocală clasică, renunţă la repriză şi se constituie din două secţiuni contrastante, precedate de un recitativ. Se formează arhetipul utilizat de Mozart ulterior de marii compozitori de operă precum Rossini, Bellini sau Verdi:

*Recitativ*
*Cavatina (tempo lent)*
*Cabaletta (tempo rapid)*
*Coda*

Toate momentele muzicale precum *Arii, Duete, Terţete,* etc. sunt delimitate şi au o *formă* proprie, care poate fi oricare din cele descrise la capitolul *tipologia formelor*. Sunt posibile toate tipurile de *forme de lied, rondo, sonată, fugă, etc.*

Formele vocale sunt legate de text, faţă de care acestea îşi adaptează structura. Formele instrumentale, în schimb, au cunoscut o mai mare libertate, nefiind subordonate altui plan extramuzical.

În muzica vocală se crează interconexiuni între text, linii melodice şi acompaniament. Totodată, muzica vocală va fi influenţată de aspectele metrice ale textului, de *rime,* de structura strofelor, de aluziile descriptive sau dramatice ale textului sau de structura dialogurilor.

Modalităţile prin care muzica şi textul interacţionează sunt nenumărate, opera fiind ilustrarea cea mai complexă a acestei relaţii.

### 17.2. Genul de balet

Muzica de balet a evoluat de la totala subordonare faţă de tiparele coregrafiei clasice şi academice spre un anumit simfonism care i-a conferit autonomie şi totodată rolul principal în generarea liniilor de forţă ale spectacolului de balet. O seamă de balete celebre sunt prezentate şi în concerte sub forma *suitelor simfonice,* care selectează anumite scene din întregul spectacol.

Baletul este expresia sincretismului dintre gestualitatea coregrafică şi muzică. Cele două arte se potenţează reciproc printr-o perfectă coordonare între expresia muzicală şi expresia mişcării corporale. Se realizează o corespon-

denţă armonioasă între cele mai pregnante aspecte ale muzicii de balet - respectiv ritm, accente, caracter melodic - şi mişcarea coregrafică. Coregrafia presupune traducerea esenţei muzicale prin mijloacele specifice acestei arte. Cele două limbaje total diferite - limbajul muzical pe de o parte şi limbajul coregrafic pe de altă parte - se întrepătrund, având ca element comun expresia şi emoţia artistică.

Baletul ca gen muzical liric se bazează pe un libret pe care îl urmăreşte ca desfăşurare dramatică. Acesta se structurează - asemenea operei - în acte, tablouri (scene) şi numere. Libretele clasice au fost în general bazate pe anumite legende sau basme (*Ex. Ceaikovski: Lacul lebedelor, Frumoasa din pădurea adormită, Spărgătorul de nuci, etc.*)

Baletele clasice se deschid cu un prolog sau cu o uvertură. Spectacolul de balet cuprinde atât scene solistice cât şi scene de ansamblu.

### 17.2.1. Structurile de bază ale baletului clasic

*Scenele solistice*

Momentele solistice se numesc *variaţii* şi pot fi comparate cu ariile din genul de operă.

Duetele poartă denumirea de *Pas de deux* şi reprezintă momentele de culminaţie ale spectacolului de balet din punctul de vedere al lirismului (de regulă este un duet de dragoste) şi totodată al virtuozităţii dansatorilor. Acest moment este foarte bine structurat în baletul clasic, cuprinzând 4 părţi.

**Pas de deux - Structura duetului**

1. *Adagio* (parte lentă, în care evoluează ambii parteneri, reprezentând un duet de dragoste);
2. *Variaţia solistului* (parte rapidă în care solistul îşi etalează virtuozitatea tehnică);
3. *Variaţia solistei* (parte moderată sau rapidă în care solista îşi demonstrează virtuozitatea);
4. *Coda* - parte deosebit de energică structurată astfel:

   C1 - coda solistului; C2 - coda solistei şi C3 - coda finală în care cei doi solişti evoluează împreună.

În baletele lui Ceaikovski acest tipar clasic al duetului de dragoste - *Pas de deux* - este deosebit de clar urmărit şi realizat după cerinţele coregrafiei academice.

Pe lângă duetele prim-soliştilor, există şi scene în care evoluează personajele secundare. Aceste numere se numesc, în funcţie de numărul balerinilor: *Pas de trois, Pas de quatre, Pas de six.*

*Scenele de ansamblu*

Ansamblul de balet participă fie prin numere proprii care accentuează un anumit moment al spectacolului fie prin *dansuri de caracter*. Dansurile de caracter sunt de obicei grupate într-o suită care ilustrează dansurile populare specifice diferitelor ţări. Scenariul spectacolului crează un pretext pentru apariţia acestor numere denumite dansuri de caracter. De exemplu: dans napolitan, dans ungar, dans rus, dans polonez, dans arab, dans spaniol, etc. Baletele lui Ceaikovski abundă în aceste numere de ansamblu care colorează întreaga desfăşurare a spectacolului. De multe ori şi aceste dansuri de ansamblu au solişti. Soliştii care interpretează roluri secundare se numesc *corifei*.

Ansamblul de balet mai are şi rolul de a participa la acţiune, de a comenta sau de a însoţi personajele principale. Momentele realizate prin pantomimă se numesc *Mise en scéne*.

Sincretismul spectacolului de balet este lărgit şi de participarea artelor vizuale. Scenografia şi realizarea costumelor potrivite epocii şi respectivelor personaje sunt elementele care întregesc acest gen artistic deosebit de complex.

## 17.3. Analiza unei lucrări coregrafice din muzica sec. XX.

### Stravinski: Suita coregrafică *NUNTA (Les Noces)*

### 17.3.1. Elemente de limbaj în creaţia lui Stravinski

Evoluţia limbajului muzical a cunoscut 2 tipuri de desfăşurare muzicală:

1. *germanic beethovenian*, care, sprijinindu-se pe funcţionalitatea sistemului tonal, dezvoltă materialul tematic până la pierderea identităţii acestuia;
2. *expozitiv / enunţiativ* – inspirat din culturile naţionale din afara spaţiului germanic[1].

Stravinski, în tentativa de a reformula desfăşurarea muzicală pe spaţii largi, crează o muzică repetitiv–variaţională, cu structuri care se înlănţuie abrupt, fără pregătiri sau rezolvări. Asemenea unui mozaic, suprafaţa muzicală se compune dintr-o serie de module independente care se juxtapun. Schimbările bruşte de ordin armonic sunt asemănate cu tehnica picturii cubiste. Motivele în limbajul lui Stravinski nu evoluează, ci se repetă permanent variat.

[1] Ştefan Niculescu - *Note de curs.*

*Procedee variaţionale la nivelul motivelor:*

– permutări interioare ale sunetelor;

– variaţiuni ritmico–melodice ornamentale;

– schimbarea accentelor metrice în contrast cu pulsaţia regulată, creând aparente poliritmii;

În cadrul unei secţiuni, un motiv poate suferi o variaţie considerabilă, asemenea unei "mutaţii genetice", devenind un motiv de sine stătător. Acest procedeu, alături de variaţia permanentă a motivelor asigură organicitatea lucrării. Parametrul ritmic este cel mai bine reprezentat în baletul *"Nunta"* de Stravinski. Astfel, întâlnim: izoritmii; polimetrii aparente; ritm sacadat; ritm variat. Este de remarcat faptul că instrumentaţia subliniază aspectul ritmic. Materialul tematic aparţine unui folclor ancorat în specificul cântecelor arhaice ruseşti, nuanţat cu o temă de influenţă bizantină (tabloul II).

### 17.3.2. Particularităţi de limbaj în suita coregrafică *Nunta*

"Nunta" de Stravinski este o muzică de tip expozitiv, enunţiativ, fără dezvoltări ale materialului tematic de tip germanic, beethovenian (care prin travaliu tematic, respectiv prin procedee dezvoltătoare precum repetiţii, secvenţe, dezvoltare prin eliminare, epuizează valenţele materialului tematic).

Particularităţile de limbaj folosite în această lucrare sunt următoarele:

- moduri şi micro- moduri (oligocordii);
- structuri mozaicate (se neagă procedeele evolutive de dezvoltare, precum procesele secvenţiale sau dezvoltarea prin eliminare şi se afirmă structuri permanent expozitive şi variaţionale);
- modul de înlănţuire a structurilor nu se face prin pregătiri, tranziţii, modulaţii;
- nu există structuri periodice sau fraze în raport de *antecedent - consecvent,* ci o permanentă permutare liberă a elementelor tematice. Această tehnică de permutare liberă duce la crearea unor structuri de *tip mozaic.*

## 17.4. Aspecte generale ale suitei coregrafice *Nunta (Les Noces sau The Wedding)* de Stravinski

*Nunta* este în sensul cel mai larg o lucrare vocal-instrumentală (cantată), concepută a fi în acelaşi timp coregrafiată. Este o suită coregrafică în sensul că se compune din 4 scene de balet, reprezentând ritualuri nupţiale ţărăneşti. Lucrarea este scrisă pentru solişti, cor mixt, 4 piane şi percuţie. Este o

lucrare remarcabil de unitară, având un *puls ritmic* permanent. Orchestraţia, redusă ca variaţie timbrală - asemănată cu contrastul alb / negru – va muta interesul auditiv spre desfăşurarea ritmului. Caracterul întregii lucrări este expansiv, extravertit. Ideea lucrării datează din anul 1914, dar foma definitivă orchestrală va fi realizată în 1923. Lucrarea are 4 tablouri: 1. Cosiţa (prietenele cântă şi împodobesc cosiţa miresei); 2. La mire (acasă la logodnic, care cere binecuvântarea părinţilor); 3. Plecarea miresei şi tânguirea părinţilor; 4. Petrecerea nuntaşilor (Banchetul nupţial).

### 17.4.1. Exemplu de analiză: Stravinski *Nunta* Tabloul I

Tabloul I prelucrează pe toată desfăşurarea sa 12 motive diferite diatonice şi cromatice, motive constituite pe micromoduri (3, 4, 5 sunete), care apar în diferite ipostaze variaţionale.

Este o formă rapsodică liberă, cu elemente de rondo (repetarea unor secţiuni capătă funcţia de refren).

**Schema formei tabloului I din "Nunta" de Stravinski**

| | | |
|---|---|---|
| **A** | $a_1$ (m.1-10) | motivul 1(m.1) |
| | $a_2$ (m.11-21$_{volta1}$ / 23 $_{volta\ 2}$) | motivul 2 (m.21) |
| **B** | $b_1$ (m.24-31) | motivul 3 (m.30) |
| | $b_2$ (m.32-38) | |
| **A′** | $a_1$ (m.39-51) | |
| | $a_2$ (m.52-62) | |
| | $a_3$ (m.63-74) | |
| **B′** | b (m.75-85) | motivul 4 (m.83) |
| | a (m.85-90) | motivul 5 (m.90) |
| **C** | (m.90-101) | |
| **D** | (m.102-107) | motivul 6 (m.102) |
| **C′** | (m.108-117) | |
| **E** | $e_1$ (m.118-121) | motivul 7 (m.118) |
| | $e_2$ (m.122-132) | motivul 8 (m.122) |
| | $e_3$ (m.133-139) | |
| **C″** | (m.140-152) | |
| **F** | (m.153-164) | motivul 9 (m.153) |
| **C‴** | (m.165-183) | motivul 10 (m.167) |
| **A″** | (m.183-205) | motivul 11 (m.183) |
| | | motivul 12 (m.188) |
| **B″** | (m.207) | |
| **A / B** | (m.211-224) | |

**Temă de seminar**

- ❑ Analizaţi diferite scene din balete clasice, romantice şi ale sec. XX.

***Bibliografie muzicală:***

*Ceaikovski: Spărgătorul de nuci,*
*Lacul lebedelor,*
*Frumoasa din pădurea adormită;*
*Prokofiev: Romeo şi Julieta;*
*Bartók: Mandarinul miraculos.*

# Partea a 6-a

# Orientări analitice ale secolului XX

## Capitolul 18

## Metode de analiză a formelor tonale

Metoda referenţial-descriptivă
Metoda pozitivist-constructivistă
Metoda hermeneutică
Metoda energetică
Metoda formală
Metoda structurală
Metoda formal-constructivistă
Metoda holistică (Gestalt Theory)

Incursiunile muzicologice de la începutul secolului XX au pendulat între *impresionismul critic,* preocupat de condiţiile exterioare actului creator (ambianţă, psihologie) şi *structuralismul* aplecat asupra tehnicilor pure de limbaj.

**18.1. Metoda referenţial-descriptivă** verbalizează sensurile muzicale prin intermediul termenilor extra-muzicali.

In secolul al XVIII-lea, mai mulţi autori au caracterizat şi definit conţinutul muzicii ca fiind o reflectare a vieţii interioare.

**Hegel** consideră că *"muzica conţine subiectivul însuşi..." este o pură rezonanţă a vieţii lăuntrice" ..." ea îşi extinde domeniul spre a acoperi emoţiile specifice sufletului..." Scopul muzicii este acela de a transpune aceste emoţii sufleteşti în muzică .*

**Ferdinand Hand** scrie asemănător despre conţinutul muzicii *"...muzica este expresia directă a vieţii interioare...este simţirea devenită sunet "*.

Scrierile despre muzică abundă în descrieri şi imagini aproape picturale. **E.T.A.Hofmann,** referindu-se la Haydn, Mozart sau Beethoven a adoptat o *atitudine descriptivistă*, poetizând conţinutul muzical.

**18.2. Metoda pozitivist-constructivistă** adoptă o atitudinea obiectivă, detaşată de orice implicaţie a emoţionalului. Aceasta utilizează operaţiile de descompunere în unităţi din ce în ce mai mici pentru a explica astfel conexiunile interioare ale lucrărilor studiate şi apoi a viziona ansamblul, recompunând elementele constitutive. Reprezentanţii acestei grupări de teoreticieni răspund la întrebarea fundamentală "ce anume conţine muzica?" astfel: "muzica nu conţine altceva decât note".

**Eduard Hanslick** avertizează asupra pericolului de a lua "ad literam" sugestiile programatice ale anumitor compozitori şi de a descrie imagini picturale sau senzaţii presupuse a fi conţinute de textul muzical. Discreditând deci poetizările, el îi îndeamnă pe teoreticieni - în lucrarea sa *"On the musically beauty"* - să-şi focalizeze atenţia asupra proceselor pur muzicale.

Premiza de bază a lui Hanslick este aceea că *muzica nu este referenţial - expresivă*. Imaginile vizuale sau auditive pătrund în mintea ascultătorului prin asociaţie, nu rezidă în muzică. "Emoţii şi imagini poate au stimulat pe compozitor, dar ele sunt intraductibile şi deci inaccesibile nouă". A nu se confunda conţinutul muzical cu efectul său psihologic. "Notele sunt într-adevăr singurul conţinut al muzicii, dar nu ca material primar acustic". Discursul muzical consistă dintr-o combinaţie artistică a sunetelor, dintr-o inter-relaţie vie şi dinamică a acestora care se prezintă ca atare viziunii noastre mentale. Astfel ea posedă înţelesuri incorporate, nu este referenţialistă, ci "absolut" expresivă, în sensul că îşi este sieşi suficientă. Regulile gramaticale seci din cărţile de teorie pot sugera că undeva în afara notelor se găseşte conţinutul muzical. Hanslick consimte că anumite emoţii sau imagini pe care le intuim pot juca un rol în originile proceselor pre-compoziţionale sau în actul interpretativ. Compoziţia însă este *constructivă*, pur obiectivă şi este ghidată de tehnica pură, nu de sentimente. El afirmă că *"Formele sonore în mişcare reprezintă unicul conţinut al muzicii"* .

Reacţiile împotriva accentuatului *pozitivism şi intelectualism* declarat de E. Hanslick, precum şi împotriva *tendinţelor sale formaliste*, nu au întârziat să apară. S-ar putea spune chiar că ele au coexistat, situaţie care a favorizat apariţia altor importante puncte de vedere.

**18.3. Metoda hermeneutică** este o metodă descriptivistă, care verbalizează *sensurile filozofice* ascunse in unităţile formale (Hermann Kretzschmar).

Principala operaţiune în analiza hermeneutică o constituie determinarea conţinutului afectiv al evenimentelor locale: motive, teme, ritmuri, progresii armonice şi apoi determinarea conţinutului spiritual al întregului prin interpretarea efectului cumulativ al părţilor.

Muzicologul german **Hermann Kretzschmar** (1848-1924) critică viziunea lui Hanslick, principala sa obiecţie fiind aceea că "...muzica este mai mult decât un teren de joacă pentru forme sonore în mişcare... ea comunică un *conţinut spiritual*"[1] (Kretzschmar, H). Pentru a traduce acest conţinut spiritual el propune o **analiză hermeneutică** (termen aplicat de Lee A. Rothfarb **teoriei tematicii afectelor** proprie lui Kretzschmar). Metodologia sa interpretativă "distilează afectele dintre sunete şi verbalizează structura prin care acestea se dezvoltă".[2] Trecând prin sunete şi forme către afecte ne ridicăm de la nivelul formal la o activitate spirituală. El neagă orice dezvoltare logică şi formală independentă în afara unei manifestări spirituale.

*Forma este învelişul prin care se comunică un conţinut spiritual. Înţelegerea muzicii transcende aspectul său formal.*

Kretzschmar neagă analiza pur formală considerând-o "o jonglerie cu concepte şi fraze scolastice pretins ştiinţifice, care se îndepărtează de esenţa lucrurilor. Ca adept al reformei educaţiei de la începutul secolului XX, motivaţia pedagogică a acestui teoretician a fost aceea că "antrenamentul hermeneutic este instruirea premergătoare pentru educaţia estetică" ... "de vreme ce procesul formativ al imaginaţiei artistice este un produs al jocului sentimentelor, studiul acestora conţine cheia explicării creativităţii artistice".[3]

*Hermeneutica este deci o încercare de a susţine doctrina afectelor pe parcursul unei lucrări întregi sau altfel spus de a stabili intenţiile compozitorului bazate pe caracterul temei muzicale.*

Rezumând tipul de analiză propus de Kretzschmar, se poate spune că acesta "sensibilizează" discursul muzical, prezentându-l ca pe un discurs "afectiv" care ar descrie însuşi conţinutul spiritual. Deşi are o poziţie non-referenţialistă, limbajul său bazat pe afecte îl trimite în câmpul "referenţialului".

---

[1] Kretzschmar,H., *Gesammelte Schriften aus den Jahrbuchern der Musikbiblioteck,* Peters vol.2 (Leipzig, 1911) trad. engl. Edward Lippman în *Musical Aesthetics: A hystorical Reader,* vol 3 (Stuyvesant, N.Y.1990)

[2] Braun, W., "Kretzschmars Hermeneutik", *Beitrage zur musikalischen Hermeneutik,* ed. C. Dahlhaus, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts,* vol.43 (Regensburg 1975) pg. 33-39, 1975, trad.în engl. şi comentarii Lee A.Rothfarb în *Journal of Music Theory* vol. 36.1, 1992

[3] Kretzschmar, H., "Anregungen", [*Vorschule der Musickaesthetik*] 56, 65, 66.

**18.4. Metoda energetică** focalizează interesul analizei asupra tensiunilor create la nivel armonic şi formal (August Halm).

**August Halm** este un muzicolog care, prin scrierile sale, se plasează în curentul aşa-zis **"energetic"**. Pentru Halm, evenimentele muzicale reprezintă valori energetice care se cumulează într-o construcţie teleologică pe care o numim "FORMĂ". Această concepţie are convergenţe cu "formele în mişcare" ale lui Hanslick şi cu "sistemul dinamic" al lui Dilthey.[4]

Conţinutul muzical pentru Halm este o activitate dinamică de natură pur muzicală. Acesta respinge orice interpretare psihologică şi atrage atenţia asupra faptului că nu trebuie confundat elementul psihologic cu cel logic în muzică.

Obiectivul principal în analizele sale este acela de a explica escaladarea logică a forţelor, a tensiunilor proprii discursului muzical. Halm vorbeşte despre energii şi despre desfăşurarea lor ca fiind proprietăţi intra-muzicale. *"Avem o dramă a forţelor în muzică, nu o dramă a persoanelor* sau a *personificărilor"*[5], avertizează Halm. Ca şi Hanslick, acesta consideră perfecţiunea formei ca fiind principalul scop al compozitorului iar înţelegerea formei cea mai importantă achiziţie pentru ascultători.

Compozitor activ, interpret, teoretician şi profesor, Halm îşi ilustrează teoriile prin numeroase analize. În concepţia sa, desfăşurarea muzicală reprezintă de fapt o confruntare de forţe, o dramă a factorilor dinamici de natură energetică, această "dramă" fiind singurul element concret care poate fi analizat. Halm reevaluează continuu impactul evenimentelor locale în lumina celor precedente şi următoare, evidenţiind inter-relaţia dintre interpretările retro-auditive şi cele pre-auditive.

*"Înţelegerea muzicală se construieşte progresiv, în afara relaţiilor dinamice şi reciproce dintre întreg şi evenimentele locale, ca şi cum am parcurge cu mintea drumul înainte şi înapoi deasupra cercului hermeneutic"*.[6] Ajungem astfel să înţelegem procesul dinamic şi apoi să "reexperimentăm" desfăşurarea sa teleologică, aşa cum ar spune Dilthey.

Halm respinge muzica programatică - pe care o consideră "coruptă estetic". De asemenea consideră că analizele bazate pe interpretări programatice sau emoţionale "ruinează muzica". În consecinţă, analizele trebuie să se con-

---

[4] Dilthey, W., *Gesammelte Schriften* vol. 7, trad.engl. Heiges, L.,K., "The understanding of other persons", *Descriptive psychology and Historical understanding* De [Stuttgart 1959].

[5] Halm, A., "Musicalische Bildung",în *Wickersdorfer Jahrbuch* II, 1909-10 (Jena,1911, 63 trad. engl. şi comentarii Lee A Rothfarb în *"Journal of Music Theory"* vol 36.1,1992

[6] Rothfarb, L. A., "Hermeneutics and Energetics : Analytical alternatives in the Early 1900", *Journal of Music Theory* vol.36.1, pag.43-61, 1992.

centreze exclusiv asupra "spiritului obiectiv" al operei de artă. *"Nici o intenţie nu poate substitui invenţia..."*[7] a spus Hanslick, subliniind un punct de vedere comun cu Halm şi Dilthey.

### 18.4.1. Exemplu de analiză "energetică" - A. Halm[8]; Elemente tehnice. L. van Beethoven: Sonata *Waldstein* Analiza primelor 23 măsuri

Operaţiunea principală în analiza lui Halm este aceea de a explica logica escaladărilor şi detensionărilor energetice care rezultă din desfăşurarea armonică. Logica demersului tonal ajută la identificarea relaţiilor imediate şi globale dintre evenimentele textului muzical. Primele două fraze din Sonata "Waldstein" de Beethoven (măsurile 1-8) corespund tematic, dar articularea lor prin trecerea bruscă de la Sol major la Si bemol major creează o tensiune la nivelul profund armonic. Prima frază indică o modulaţie din Do major către tonalitatea dominantei, respectiv Sol major (măsurile 1-3) iar a doua frază, reprezentând o progresie armonică, porneşte direct din Si bemol major modulând la tonalitatea dominantei, respectiv Fa major (măsurile 5-7).

Arcul tonal rezultat din juxtapunerea celor două fraze paralele, de la Do major (măs.1) la Si bemol major (măs.5), este interpretat prin prisma tensiunilor ca evidenţiind o "recesiune" armonică, o pierdere energetică.

Concatenarea celor două fraze prin trecerea bruscă de la Sol major la Si bemol major precum şi transferarea inflexiunii modulatorii la dominantă în noua tonalitate generează o tensiune a cărei potenţial energetic va cere o redirecţionare a discursului muzical. Această relansare se va realiza în măsurile 9-11 printr-o pedală extinsă pe dominantă, precum şi prin repetitivitatea melodică, spaţializarea şi accelerarea pulsaţiei ritmice.

Reorientarea spre Do major este considerată de Halm ca fiind un rezultat logic, datorat "dezorientării tonale" generată de trecerea bruscă spre Si bemol major.

Rezolvarea pe tonalitatea minoră (do minor) în m.12 prelungeşte tensiunea armonică invocând deplina rezolvare în tonalitatea de bază (Do major). Tensiunea acumulată este "descărcată" în m.14 odată cu reinstaurarea tonalităţii Do major.

De la m.14 începe o nouă fază dinamică. Aceasta "absoarbe" tensiunea din prima fază şi o intensifică.

---

[7] Hanslick, E., *On the Musically Beautiful: A contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, trad. în engl. şi ed. de Geoffrey Payzant (Indianapolis, 1974)

[8] Halm, A., "Musicalische Bildung" 50-53 trad în engl. şi comentarii Lee A Rothfarb în *Journal of Music Theory*" vol. 36.1, 1992 pag. 57-60.

Modificările de detaliu în planul de suprafaţă, înfăţişează tema într-o nouă ipostază: modificare de registru (mai înalt), figuraţia armonică realizată prin valori mai scurte respectiv pulsaţie de şaisprezecimi la ambele mâini care, de fapt, înlocuiesc figuraţia iniţială de tip martellato (hammer-stroke style). Aceste variaţii semnalizează o intensificare a tensiunii dramatice la nivelul de suprafaţă al textului.

Implicaţiile în planul mai adânc al armoniilor conduc la asociaţii ale evenimentelor aflate la distanţă unele faţă de altele în context. Noile relaţii armonice dintre model şi secvenţa acestuia - respectiv Do major şi re minor din m.14-18 - relevă o clară deschidere faţă de situaţia similară din m.1-5 (Do major- Si bemol major) din faza paralelă.

În timp ce modulaţia Do major - Si bemol major (m.1 -5) neutralizează energia generată de relaţia de cvintă ascendentă din interiorul primei fraze, modulaţia Do major - re minor din m.14-20 subliniază mersul în direcţia cvintelor ascendente respectiv Do major - Sol major, apoi Sol major - re minor (între fraze), apoi re minor - la minor. Această ascensiune gradual armonică escaladează potenţialul energetic al discursului.

Halm ierarhizează evenimentele armonice după gradul lor energetic şi după valoarea lor de impact în contextul muzical. Conexiunea dintre Sol major şi re minor (sfârşitul modelului şi începutul secvenţei) din a doua fază este mai "energetică" decât situaţia similară din prima fază Sol major - Si bemol major. Explicaţia constă în aceea că auzul nostru tinde să disocieze elementele primului raport (Sol major -Si bemol major) dată fiind depărtarea ca număr de cvinte dintre cele două tonalităţi. De fapt, după criteriul tematic, conexiunea se face de la începutul fazei dinamice respectiv Do major (m.1) - Si bemol major (m.5), ceea ce produce o şi mai mare ruptură. Dimpotrivă relaţia Sol major - re minor predispune auzul la asociere. Această legătură este mai puternică, mai "energetică" explică Halm, deoarece implică un proces mai complex armonic şi cuprinde tritonul "fa – si" în a doua fază dinamică.

O conexiune mai subtilă se realizează prin arcuirea tonală de la începutul modelului până la începutul secvenţei (Do major-re minor).

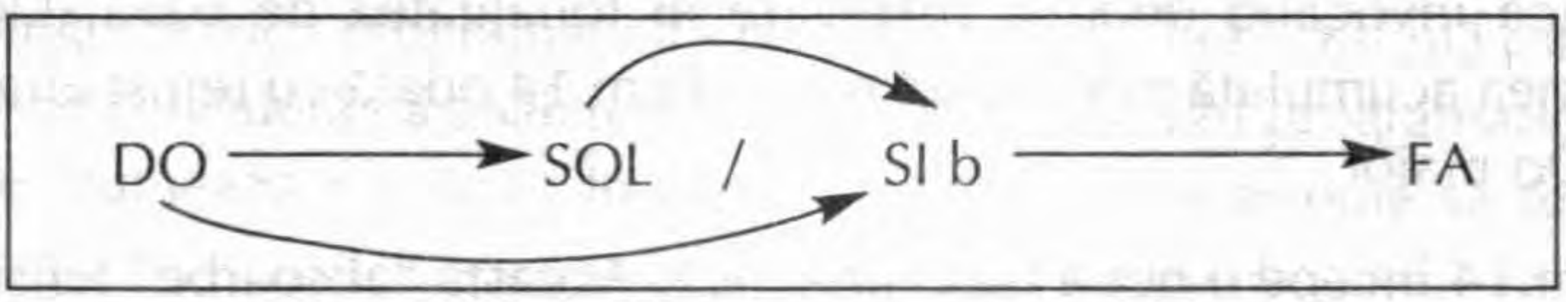



**Fig. 1.** Prima fază dinamică - m.1-4 (n.a.)

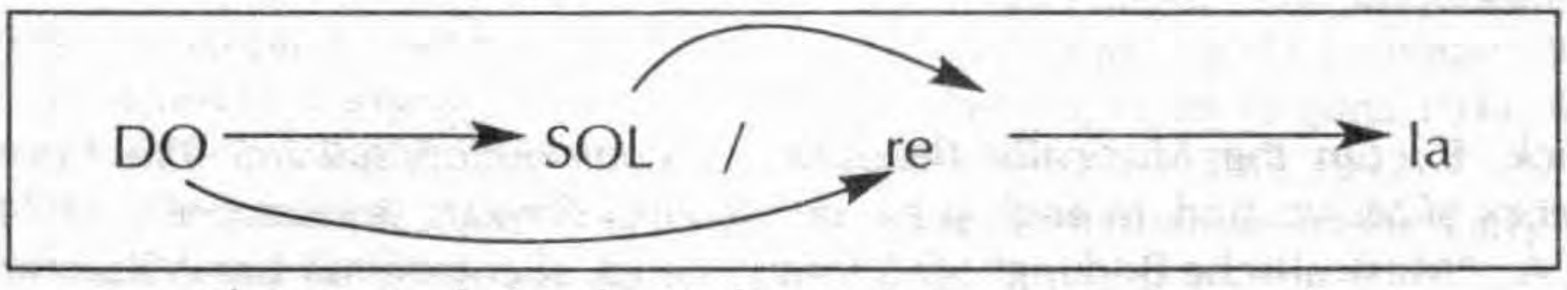



**Fig. 2.** A doua fază dinamică - m.5-8 (n.a.)

Punctul culminant al tensiunilor se realizează în m.22 odată cu acordul cu sextă mărită care pregăteşte dominanta pentru tonalitatea mi minor.
Faza se încheie însă cu rezolvarea pe tonalitatea Mi major, ca o replică la jocul major / minor din prima fază dinamică (Do major- do minor). Deşi tensiunea scade odată cu rezolvarea armonică, Halm subliniază din nou comunicarea dintre evenimentele armonice aflate la distanţă, respectiv comunicarea dintre evenimentele locale şi cele translocale. În acest caz relaţia globală dintre tonalitatea de bază - Do major - cu care au început primele două faze dinamice şi Mi major - câmpul armonic la care s-a ajuns la sfârşitul fazei a treia - evidenţiază un raport tensionat. Tensiunea globală persistă până la sfârşitul expoziţiei şi se disipează în două etape. În prima etapă trecerea de la tonalitatea Mi major la mi minor reduce gradat tensiunea. Energia rămasă se descarcă odată cu armonia tonalităţii Sol major care apare puţin înainte de semnul de repetiţie şi care trimite înapoi la tonalitatea de bază Do major.

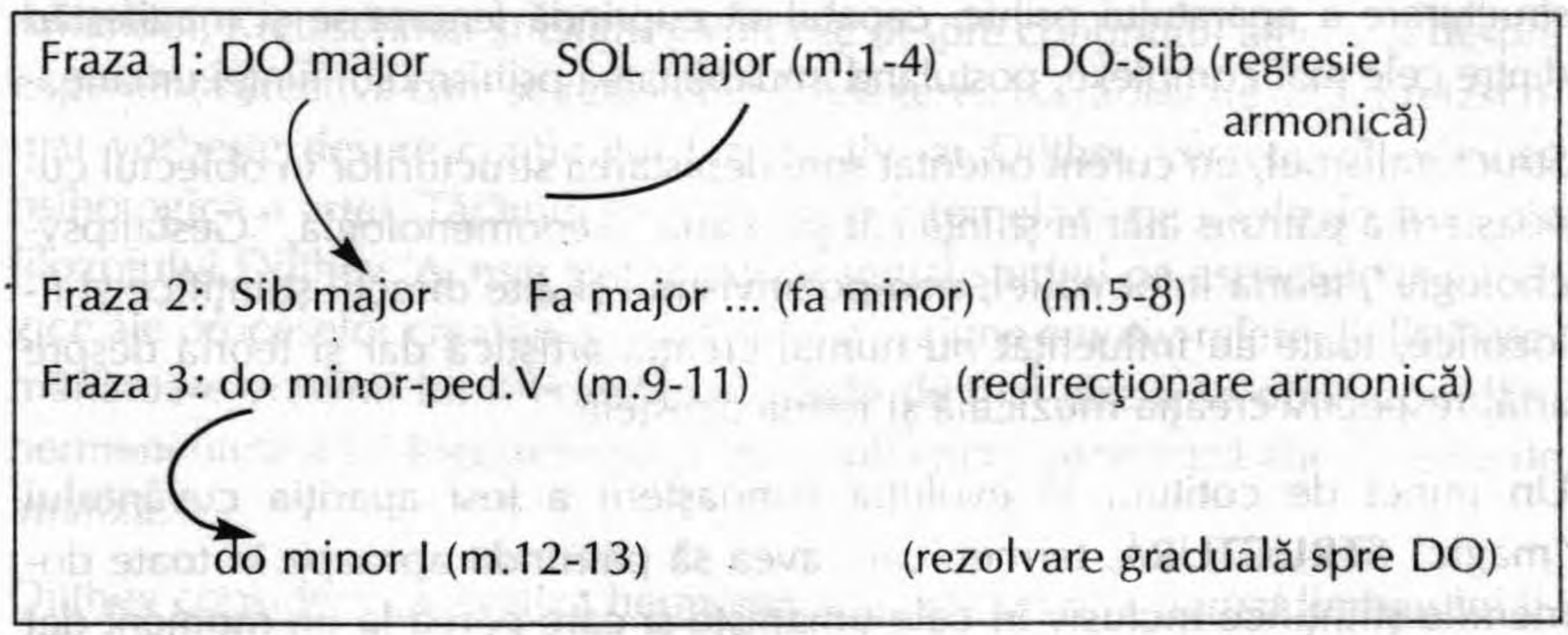



**Fig.3** Prima fază dinamică - detalii (n.a.).

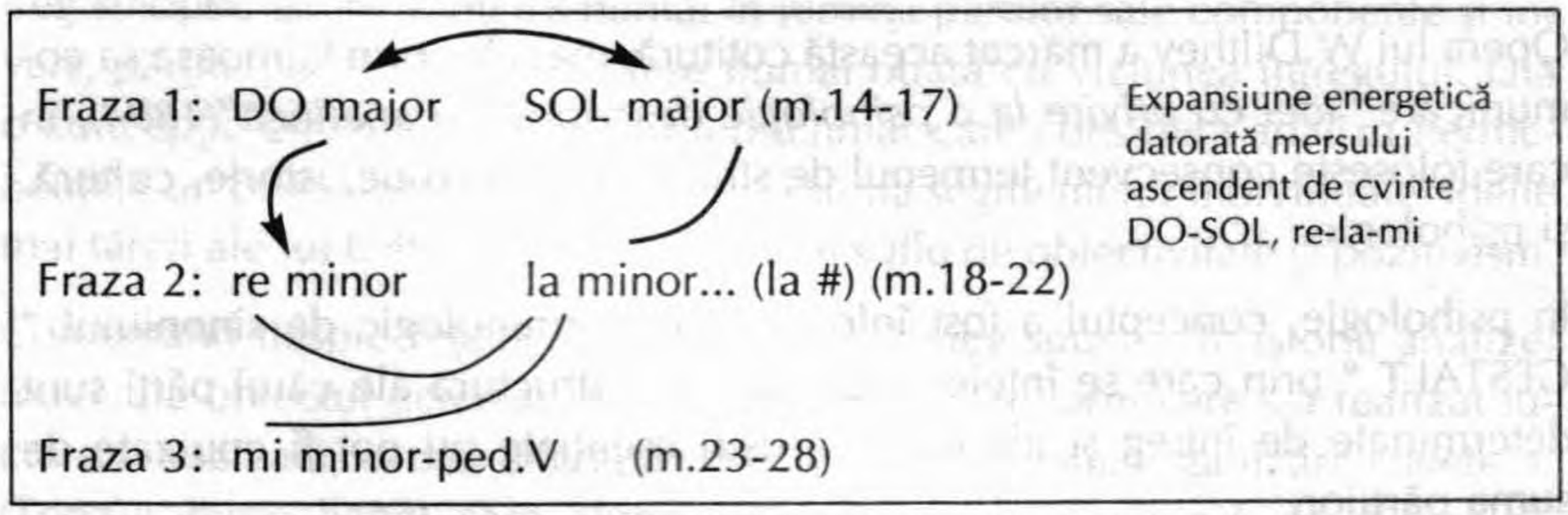



**Fig. 4** A doua fază dinamică - detalii (n.a.).

**18.5. Metoda Formală** este denumită astfel într-un înţeles mai larg, acela de a formaliza, a pune în coduri un anumit text. Aceasta metodă identifică arhetipurile arhitectonice (respectiv încadrează lucrarea în tiparele formale

cunoscute) şi studiază relaţiile dintre unităţile structurale. Pune în evidenţă simetrii, contraste, proporţii. Este o viziune eminamente statică şi se confundă în anumite privinţe cu metoda structurală.

**18.6. Metoda structurală** descompune textul muzical în unităţi subordonate unele faţă de celelalte şi stabileşte relaţiile dintre acestea. Studiază structura lucrării în termenii funcţiilor şi relaţiilor dintre secţiuni şi elemente.

În primele decenii ale secolului XX şi-au făcut apariţia pe terenul ştiinţific importante teorii care demonstrau o anumită globalitate structurală a psihicului uman. Aceste teorii au dat o anumită explicaţie asupra activităţii mentale şi afective a fiinţei umane. Ferdinand de Saussure pune bazele lingvisticii, apoi şcoala de la Paga instalează structuralismul lingvistic prin reprezentanţii săi: N. S. Trubetkoi şi R. Jakobson. Ideea de structură reprezintă unul dintre conceptele centrale ale evoluţiei cunoaşterii. Sigmund Freud propune un model de structurare a aparatului psihic, capabil să cuprindă fenomene şi manifestări dintre cele mai complexe, postulând imuabilitatea psihismului fiinţei umane.

Structuralismul, un curent orientat spre depistarea structurilor în obiectul cunoaşterii a pătruns atât în ştiinţă cât şi în artă. Fenomenologia, "Gestaltpsychologie", teoria informaţiei, neo-pozitivismul şi alte direcţii ştiinţifice şi filozofice, toate au influenţat nu numai creaţia artistică dar şi teoria despre artă, respectiv creaţia muzicală şi teoria acesteia

Un punct de cotitură în evoluţia cunoaşterii a fost apariţia cuvântului "magic" **STRUCTURĂ,** termen care avea să pătrundă aproape în toate domeniile ştiinţifice inclusiv în cele umaniste şi care părea la un moment dat să explice mare parte dintre fenomenele cercetate.

Opera lui W.Dilthey a marcat această cotitură, mai ales prin faimoasa sa comunicare *"Idei cu privire la o psihologie descriptivă şi analitică"(1894),* în care foloseşte consecvent termenul de structură în filozofie, istorie, cultură, şi psihologie.

În psihologie, conceptul a fost înlocuit strict terminologic de sinonimul " GESTALT " prin care se înţelege formă, tipar, structură ale cărei părţi sunt determinate de întreg şi ale cărei însuşiri esenţiale nu pot fi epuizate de suma părţilor.

Cariera noţiunii de "structură" de la Dilthey încoace va culmina cu suprapunerea acestui termen peste tezaurul de idei şi întrebări stârnite de implicaţiile sale de la Aristotel şi Abelard până în zilele noastre.[9] Operând cu

[9] Nemoianu, Virgil *Structuralismul,* Ed. pentru Literatura Universală

noţiunea de structură, mai ales pentru a înţelege originea psihologică a actului artistic, Dilthey descoperă poate cea mai importantă corelaţie dintre psihicul uman şi actul creator: "Ceea ce se exprimă nu sunt procesele interioare ale poetului, ci o **structură** creată în aceste procese încă separabilă de acestea...." Astfel, obiectul literaturii şi al poeziei este total distinct de procesele psihice din mintea poetului sau a cititorilor. Se realizează o **structură psihică** distinctă care intră în lumea sensurilor şi pe care o înţelegem printr-o retragere din acea lume, în aceea a originilor mentale." Această structură exterioară Dilthey o numeşte **"sistem dinamic"** care reprezintă "o succesiune de stări determinate din interior, care se presupun unele pe altele astfel încât nivelele înalte se construiesc pe cele joase"[10]

Ideea de sistem dinamic trimite la **forma teleologică,** potrivit căreia fiecare eveniment funcţionează în relaţie organică cu întregul.

Amândoi, Kretzschmar şi Dilthey vorbesc despre conţinutul afectiv şi despre experienţa afectivă care se reflectă în înţelegerea lucrărilor de artă. Kretzschmar vorbeşte despre conţinutul lor afectiv iar Dilthey cercetează originea psihologică a artei. Tărâmul lor comun se întemeiază pe ideile de bază ale filozofului Dilthey. Acesta şi-a focalizat iniţial studiul pe aspectele psihologice ale proceselor creative şi a formulat o viziune emotiv-referenţialistă asemănătoare viziunii lui Kretzschmar. Ideile de mai târziu se opun abordării hermeneutice a lui Kretzschmar şi mai mult chiar, generează alte curente de analiză.

Dilthey consideră că analiza hermeneutică este proprie numai limbajului literar. El recunoaşte importanţa "cercului hermeneutic" care spune că un întreg sinoptic poate fi înţeles numai în lumina părţilor sale componente şi invers, părţile pot fi ulterior înţelese numai odată cu viziunea întregului. Iată o concepţie contrară teoriei lui Kretzschmar care consideră analiza hermeneutică un proces aditiv - întregul este suma segmentelor individuale. Ideile mai târzii ale lui Dilthey aduc din nou un suflu de obiectivitate şi pozitivism.

Comentând despre înţelegerea muzicală Dilthey spune: "În istoria analizei muzicale obiectul cercetat nu este procesul psihic prin care s-a realizat lucrarea muzicală, ci mai degrabă ceva obiectiv specific organizării sunetelor (Tonzusammenhang) care ajunge în imaginaţie sub formă de expresie". Obiectul de studiu al lucrărilor şi teoriilor muzicale îl reprezintă relaţiile mai degrabă muzicale decât psihologice. În procesul creativ, compozitorul trăieşte în exclusivitate în lumea muzicală şi nu în aceea a simţurilor, a sentimentelor. Pentru Dilthey, în muzică, semnul şi semnificaţia, forma şi conţinutul sunt una şi aceeaşi. *"Nu există dualitatea: viaţă trăită şi muzică; nu*

[10] Makreel, A., *Dilthey: Philosopher of the Human Studies* (Princeton, 1975)

*există lume dublă...Nu există punte între experienţa trăită şi muzică".*[11] Dilthey focalizează interesul analitic în artă către un exterior mai luminos, acela al sistemelor dinamice.

**18.7. Metoda formal-constructivistă (Riemann)** reliefează reţeaua de relaţii dintre suprafaţa articulată şi structura profundă a unei piese sau secţiuni muzicale. Concepţia lui Riemann este un exemplu relevant al faptului că abordările analitice, în general, pot coexista. Deşi considerat un analist formal - constructivist[12], Riemann vorbeşte despre energii care străbat muzica (Lebenskraft). Aceste energii sunt actualizate în conturul frazelor, în gradaţia dinamică, fluctuaţii de tempo, agogică. Din această perspectivă, Mezer îl consideră pe Riemann aparţinând orientării formale, cinetic-sintactică. Teoria lui Riemann cu privire la structura frazei se întemeiază pe pattern-ul "neaccentuat / accentuat", bază pentru toate nivelele construcţiei muzicale. Unitatea fundamentală este numită Motiv, şi reprezintă o singură unitate de energie care conţine o creştere, un punct culminant şi o descreştere. Când două astfel de motive se află în succesiune, ele formează un nivel superior structural. Acelaşi mecanism este valabil pentru toate nivelurile structurale ierarhizate. Motivul nu are conotaţii tematice în teoria lui Riemann. O lucrare care ar fi total aservită schemei teoretice ar fi construită din module regulate, fiecare modul cuprinzând 8 măsuri de 2/4 sau 3/4 şi cuplate în perechi de 16, 32, 64 măsuri. Modulul de 8 măsuri este prezentat astfel: Zweitaktgruppe (2 măsuri - pereche de unităţi motivice ); Halbsatz (Fraza) – unitate de 4 măsuri în relaţia antecedent / consecvent; Perioada – modul de 8 măsuri. Muzica reprezintă abateri "artistice" de la aceste tipare, prin lărgiri sau comprimări, procese disturbatoare ale simetriilor.

Forma muzicală este construită din unităţi structurale care interacţionează, creând suprafeţe lărgite sau comprimate. Aceste interacţiuni se desfăşoară împotriva unui background absolut, regulat ierarhic şi recunoscut ca pattern de construcţie.[13]

---

[11] Dilthey, W. idem.
[12] New Grove Dictionary of Music and Musicians "Analysis"
[13] Riemann: "Analysis of Bach's 48 Preludes and Fugues"; London: Augener 1936.

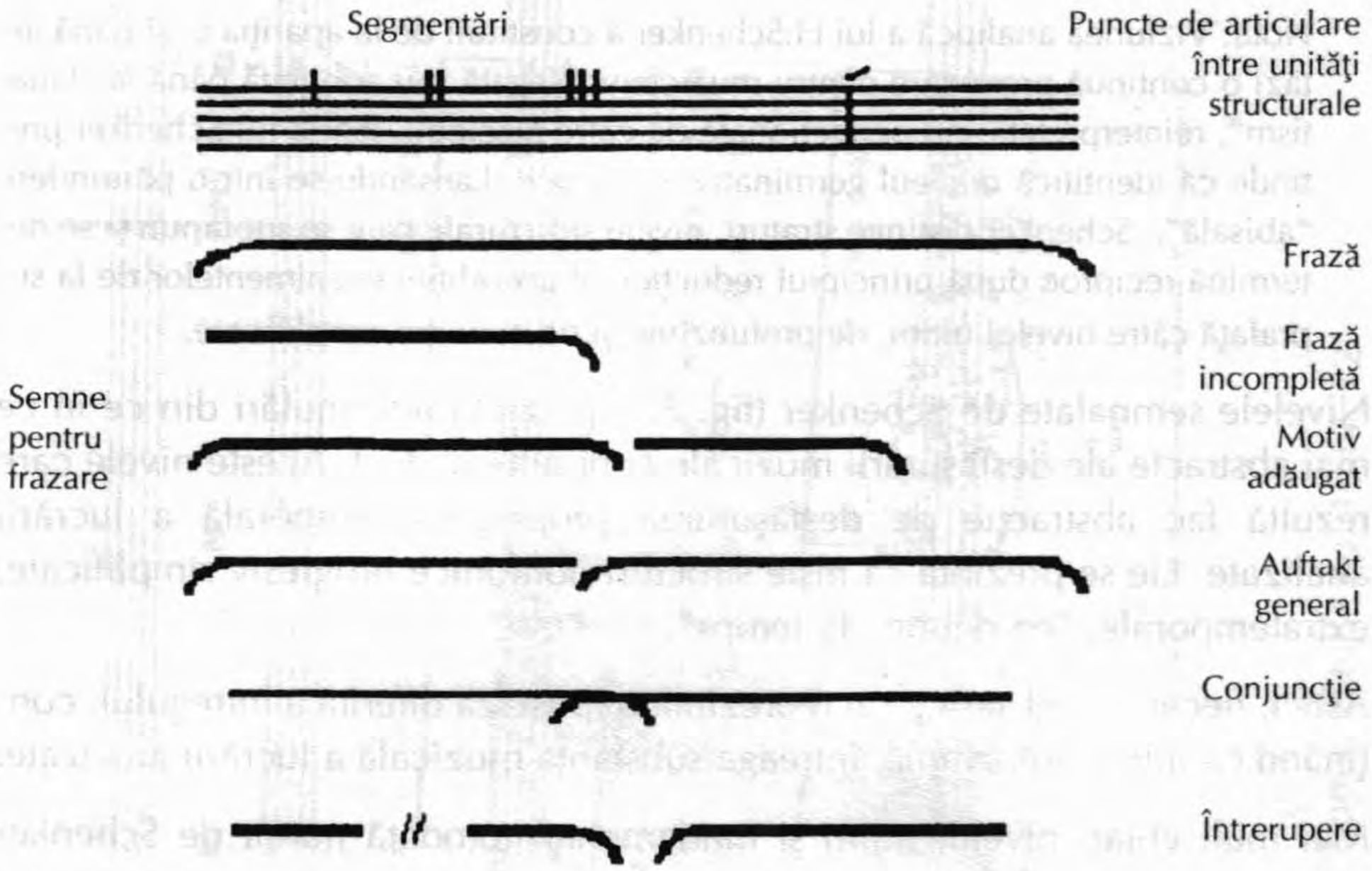



**Fig.6.** Convenţii grafice (Hugo Riemann)

**18.8. Metoda holistică (Gestalt theory-Schenker)** abordează textul muzical ca pe un întreg ce nu poate fi descompus artificial şi apoi recompus. Aceasta metodă priveşte muzica tonală ca pe un întreg subordonat unei structuri fundamentale unice - respectiv relaţiei dominantă - tonică (denumită Ursatz). Autorul acestei teorii este H. Schenker.

Teoria analitică a lui Schenker conţine o serie de "revelaţii" care pot fi racordate la actualul stadiu al gândirii muzicale. Teoria sa se întemeiază pe realitatea fenomenului acustic primar. Schenker demonstrează validitatea teoriei sale prin faptul că relaţia esenţială pentru sistemul tonal, respectiv aceea dintre tonică şi dominantă precum şi acordul perfect major se găsesc în primele armonice ale unui sunet fundamental şi constituie "nucleul" la care se raportează întreaga muzică tonală.

Schenker explică prin metoda sa de analiză forma unei lucrări, aruncând o cu totul altă perspectivă asupra organicităţii fluxului muzical şi asupra articulaţiilor sale.

Schenker consideră că sistemul tonal este expresia unei legităţi naturale.

Nota: Viziunea analitică a lui H.Schenker a constituit de la apariţia ei şi până astăzi o continuă provocare pentru muzicieni. Negată sau adoptată până la "fanatism", reinterpretată sau perfecţionată de către discipoli, teoria lui Schenker pretinde că identifică nucleul germinativ al muzicii. Lansându-se într-o pătrundere "abisală", Schenker distinge straturi, nivele structurale care se suprapun şi se determină reciproc după principiul reducţiei, al absorbţiei evenimentelor de la suprafaţă către nivelul ultim, de profunzime şi de maximă simplificare.

Nivelele semnalate de Schenker (fig. 7) reprezintă reformulări din ce în ce mai abstracte ale desfăşurării muzicale conţinute de text. Aceste nivele care rezultă fac abstracţie de desfăşurarea propriu-zis temporală a lucrării analizate. Ele se prezintă ca nişte structuri polifonice progresiv simplificate, extratemporale, "en déhors du temps".

Astfel, fiecare nivel structural reprezintă o ipostază diferită a întregului, conţinând ca într-o *hologramă,* întreaga substanţa muzicală a lucrării analizate.

Mai mult chiar, nivelul ultim şi fundamental totodată numit de Schenker "Ursatz", ajunge să aibă aceeaşi formă de reprezentare pentru oricare dintre lucrările aparţinând muzicii tonale. "Quot erat demonstrandum" ar spune Schenker, al cărui scop a fost chiar acela de a delimita "adevărata artă muzicală" după principiul tonalităţii.

"Ursatz-ul" nu este altceva decât o proiecţie a primelor armonice ale unui sunet fundamental. Structura fundamentală (Ursatz) se reduce esenţialmente la un acord perfect major, imitaţie artistică a desfăşurării primelor armonice" (Méeus 1993). Spre deosebire de contemporanul său H. Riemann care se ocupă de aspectele organizării şi articulării discursului muzical la nivelul "suprafeţei", Schenker se lansează într-o pătrundere "abisală", care pune în evidenţă nivelele structurale de profunzime.

Edificiul structural "absolut" conceput de Schenker, capabil să ataşeze cele mai mici evenimente de suprafaţă unei structuri generative iniţiale (Ursatz), relevă faptul că principiul succesivităţii evenimentelor muzicale şi conexiunile acestora la nivelul suprafeţei nu mai prezintă relevanţă în contextul acestei teorii. Viziunea lui Schenker se opune prin originalitatea sa teoriilor întemeiate pe principiul succesivităţii şi care funcţionează prin segmentarea şi ierarhizarea evenimentelor de suprafaţă,

Principiul succesivităţii este înlocuit cu acela al subordonării generalizate a evenimentelor, prin tehnica reducţiilor şi a "prolongaţiilor". Lucrarea analizată este redusă printr-o serie de nivele intermediare la structura primordială, fundamentală (Ursatz), prin care se defineşte în esenţa sa, armonia tonală.[15]

[15] Coerdevey, A., (1993). *L'analyse schenkerienne et ses frontiere,* Revue de Musicologie, nr. 1, pag. 5-7.

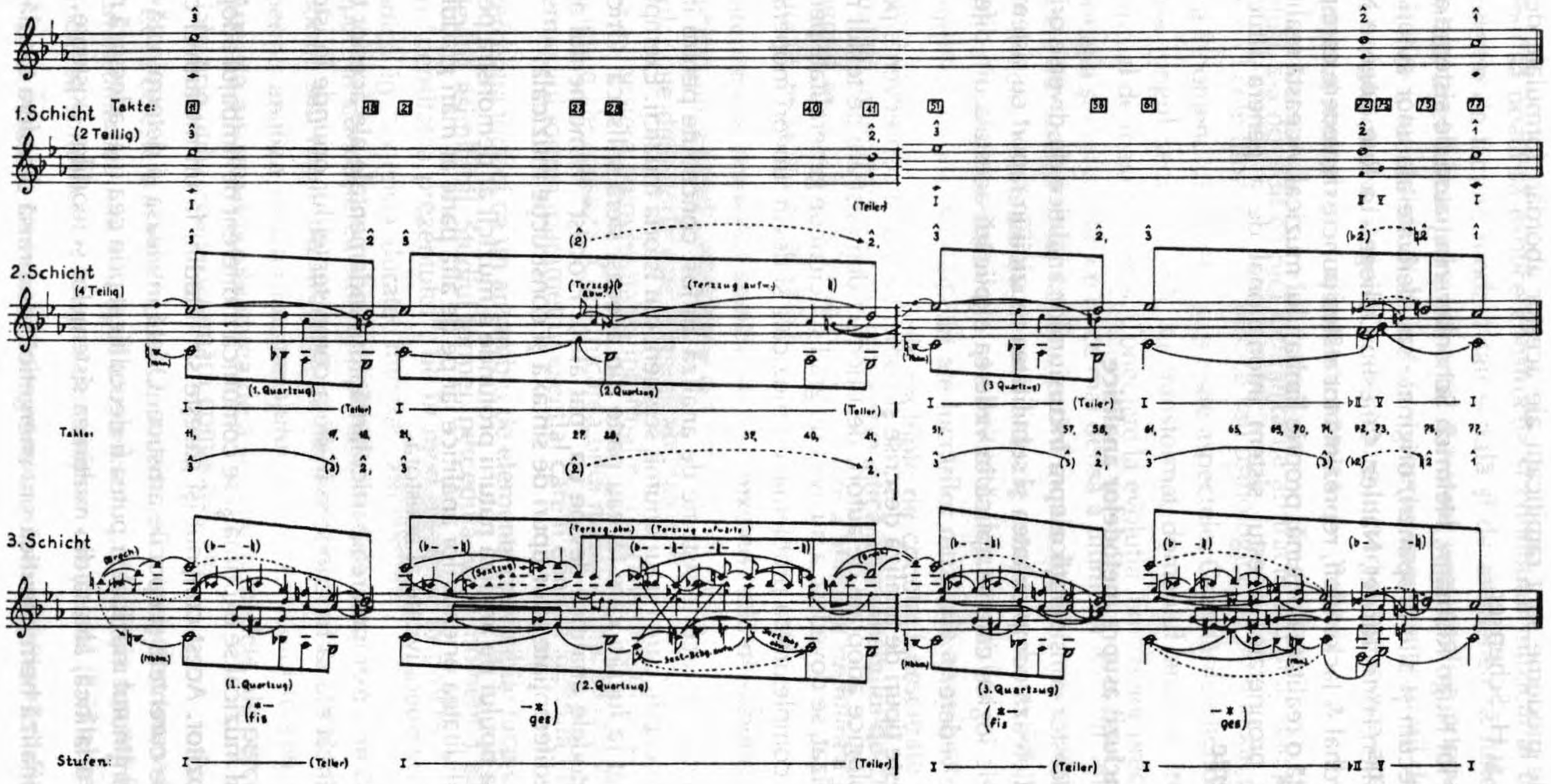



**Fig.7.** Schenker, 1969 *Five Graphic Music Analyses* - Chopin, l'Etude op. 10 nr. 12

Orientările moderne sunt ramificaţii ale acestor abordări formulate de H. Riemann, şi H. Schenker.

Analizele lui Hugo Riemann, Heinrich Schenker - iniţiatori de sisteme analitice - precum şi alte propuneri, originale sau derivate ale unor autori ca: Lorenz, Allen Forte, Ruwet, Nattiez, Céléstin Déliege, La Rue, Eugéne Narmour, Lerdhal & Jackendoff, reprezintă tot atâtea puncte de vedere care pun în evidenţă o realitate comună, proprie limbajului muzical. Această realitate rezidă în proprietatea acestui sistem intonaţional de a genera structuri arborescente.

### 18.9. Concluzii asupra metodelor analitice

În urma acestor consideraţii asupra incursiunilor analitice de diverse orientări, se reliefează complexitatea şi subtilitatea muzicii în raport cu sistemele şi schemele logice care se aplică în vederea explicării acesteia din diferite puncte de vedere.

Toate aceste tipuri de analiză descrise şi comentate, deşi consecvente poziţiilor ideologice adoptate de autori, deşi perfect demonstrate pe textul muzical analizat, se dovedesc a nu avea un grad suficient de generalitate pentru a acoperi complexitatea problematicii muzicale şi devin uneori inoperante când sunt aplicate în alte contexte.

În majoritatea lor, aceste sisteme de analiză au fost concepute pentru înţelegerea şi decodificarea unui anumit segment din istoria muzicii. Exemplele s-au limitat la lucrări care făceau parte din aceeaşi sferă stilistică. Oricare dintre metodele analitice devine un "pat al lui Procust" în momentul aplicării ei nediferenţiate altor tipuri de sintaxă şi construcţie muzicală.

Adecvarea tipului de analiză naturii profunde a muzicii ar demonstra pe de o parte validitatea orientărilor analitice iar pe de altă parte ar mări gradul de supleţe şi de operativitate al acestora.

Interesantă ar fi extrapolarea particularităţilor fundamentale ale acestor teorii, astfel încât ele să funcţioneze în sfera competenţei lor oriunde în istoria muzicii.

Conţinutul muzical se exprimă şi se comunică indiferent de limbajul adoptat de compozitor. Acest conţinut îşi găseşte similitudini la un metanivel care transcende curentele şi epocile artistice. Odată înţeleasă şi determinată natura sa, conţinutul muzical ar putea fi decodificat prin cea mai adecvată metodologie analitică, aleasă din mulţimea sistemelor şi teoriilor existente.

Astfel, o analiză hermeneutică sau energetică, desprinsă din sfera tonală, ar

trebui să poată să explice construcţia şi conţinutul muzical al unei lucrări moderne de factură modală sau serială şi de asemenea să funcţioneze în analiza unei lucrări renascentiste. Reversul unei analize adecvate naturii specifice a lucrării studiate ar fi propunerea unei demonstraţii de "virtuozitate" analitică prin alegerea unei singure lucrări şi supunerea acesteia, la limită, mai multor tipuri diferite de analiză.

Totuşi, s-a dovedit că nici formalizările abstracte sau analizele pur sintactice, nici cele filozofice, semiotice sau psihologice nu au realizat o cuprindere a fenomenului muzical sub toate aspectele. Orientările ulterioare apărute de-a lungul secolului XX au transformat domeniul analitic într-un teren spiritual de maxim interes. Conectate la evoluţia limbajelor precum şi la informaţia ştiinţifică din ce în ce mai densă a ultimelor decenii, analizele muzicale au suscitat chiar latura creativă muzicologică. Interpretările teoretice ale textelor muzicale au devenit acte de creaţie în domeniul muzicologic prin rafinamentul observaţiei şi subtilitatea argumentărilor pur muzicale sau ştiinţifice. Unele decodificări ale lucrărilor muzicale au relevat înţelesuri şi conexiuni originale. Planurile multiple de conotaţii descifrate în procesul analitic au reliefat complexitatea semantică a fenomenului de creaţie în domeniul muzical. *Gândirea despre sunete a stimulat nemijlocit gândirea cu sunete, propriu-zis muzicală.*

Parcurgerea drumului analitic pe cale exclusiv raţională în miezul inefabil al "jocului secund", a incitat şi continuă să incite spiritul uman a cărui particularitate definitorie este comunicabilitatea. A comunica un mesaj înseamnă a transfera complexitatea informaţiei şi a transmite totodată valenţele semantice ale acestora. Comunicarea unui mesaj artistic se realizează prin intermediul formei, parametrul esenţial care îi conferă acestuia inteligibilitate.

Percepţia formei ca un ansamblu de elemente previzibile face ca mesajul să devină asimilabil. Studiul formei, percepută fie în momentul audiţiei, adică în "densitatea prezentului", fie în mod discursiv în procesul de explorare, adică în "extensia duratei imediat perceptibile", constituie un important aport în cunoaşterea structurii mesajului. Se cunoaşte faptul că o serie de norme sau reguli de structură ca periodicitatea şi subordonările succesive permit analiza structurilor mesajului prin intermediul teoriei informaţiei[16]. Aceasta a sugerat posibilitatea de a se realiza modele ale percepţiei senzoriale prin utilizarea programării computerizate.

"Ceea ce este real este modificarea continuă a formelor; forma nu este decât un instantaneu luat în timpul unei tranziţii... Percepţia noastră face în aşa fel încât să solidifice în imagini discontinue conţinutul fluid al realului. Când

[16] Moles, Abraham; *"Théorie de l'information et perception esthétique"*, ed. Flammarion, Paris, 1958.

imaginile succesive nu se deosebesc prea mult unele de altele, le considerăm o amplificare sau o diminuare a unei imagini medii sau ca o deformare a acesteia în diferite sensuri. La această medie ne gândim noi când vorbim despre esenţa unui lucru... În mişcarea evolutivă ne aranjăm în aşa fel încât să obţinem imagini stabile ale instabilităţii, or, viaţa este o evoluţie. Noi ne concentrăm asupra unei perioade a acestei evoluţii într-o imagine stabilă pe care o numim formă şi, atunci când modificarea este suficient de mare pentru a învinge fericita inerţie a percepţiei noastre, spunem că respectivul corp şi-a schimbat forma. În realitate, corpul îşi schimbă forma în fiecare moment, sau, forma nu există, căci ea aparţine imobilului, pe când realitatea înseamnă mişcare"(H. Bergson, "Evoluţia creatoare"). Extrapolând această subtilă observaţie filozofică, ne întrebăm dacă spiritul nostru are proprietatea de a crea imagini organizate asupra materiei sonoră, pe care le distingem ca forme, sau formele există în afara gândirii, ca o noţiune mai generală care îşi află aplicarea şi în afara psihologiei noastre. "Teoria Formei" sau "Psihologia Formelor"[17] caută posibile răspunsuri în domeniul percepţiei muzicale.

Desigur, analiza fenomenului muzical sub toate aspectele rămâne alături de creaţia propriu-zisă, una dintre cele mai provocatoare şi mai temerare "aventuri" ale spiritului uman aplecat asupra lui însuşi.

[17] Guillame, Pièrre; *"La psychologie de la forme"*, ed. Flammarion, Paris, 1937.

# Bibliografie

**[A]**

ADLER, Samuel, 2002: *The Study of Orchestration*, 3rd edition, New York, Norton

APEL, Willi, 1970: *Harvard Dictionary of Music*, 3rd edition, Cambridge: Harvard University Press

**[B]**

BACARABA, P., 1989: *L'analyse Schenkerienne et l'interpretation musicale*, Textes préparatoires au 1er Congres Européen d'analyse musicale, *21/Analyse musicale*

BERGER, W.G., 1979: *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Bucureşti, Editura Muzicală

BUCIU, D., 1981: *Elemente de scriitură modală*, Bucureşti, Ed. Muzicală

**[C]**

CADWALLADER, Allen, 1992: Schenker's high-level motives, *Journal of Music Theory*, vol. 36.1.

CAPLIN, E. W., 1998: *Classical Form – A Theory of Formal Functions for Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Oxford, Oxford University Press

COERDEVEY, A., 1993: L'analyse schenkerienne et ses frontiére, *Revue de Musicologie*, nr. 1

COMES, L., 1984: *Lumea polifoniei*, Bucureşti, Editura Muzicală

COMES, L. & ROTARU, D., 1986: *Tratat de Contrapunct vocal şi instrumental*, Bucureşti, Editura Muzicală

CONE, Edward T., 1968: *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton

COSMA, O. C., 1967: *Oedip-ul enescian*, Bucureşti, Ed. Muzicală

COOK, N., 1987, 1994, 1996, 1997: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press

**[D]**

DALHAUS, C., 1974: Schoenberg and Schenker, *Proceedings of the Royal Musical Association*

DELIÉGE, Célestin, 1986: L'analyse Post-Schenkerienne: quand et pourquoi?, *Analyse musicale*, nr. 1

DIBBEN, Nicola, 1994: The Cognitive Reality of Hierarchic Structure in Tonal and Atonal Music, *Music perception,* vol. 12, nr. 1
DEDIU, D., 2004: *Radicalizare şi guerrilla,* Bucureşti, Editura Muzicală
DUNSBY, J. & WHITTALL, A., 1988: *Music Analysis - in theory and practice,* University of London, King's College, London / Boston

**[E]**
ERICKSON, R., 1975: *Sound structure in music,* Berkeley University of California

**[F]**
FIRCA, Gh., 1998: *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale,* Bucureşti, Editura Muzicală
FORTE, A. and GILBERT, S., 1982: *Introduction to Schenkerian Analysis,* New York, Norton

**[G]**
GÉDALGE, ANDRÉ, 1987: *Trattato della FUGA,* Milano, Editura Curci
GIULEANU, V., 1986: *Tratat de Teoria Muzicii,* Bucureşti, Editura Muzicală
GREEN, M. Douglas, 1965, 1979, 1993: *Form in tonal music - an introduction to Analysis,* Ed. Holt, Reinhart and Winston, New York, London
GUILLAME, P., 1937: *La psychologie de la forme,* Paris, Editura Flammarion
GUT, Sérge, 1993: Plaidoyer pour une utilisitation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale*, Analyse Musicale,* nr. 1

**[H]**
HALM, A.: *Musicalische Bildung, Wickersdorfer Jahrbuch* II, trad. engl. şi comentarii Lee A Rothfarb în *Journal of Music Theory* vol 31, 1992
HANSLICK, E.: *On the Musically Beautiful: A contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music,* trad. în engl. şi ed. de Geoffrey Payzant (Indianapolis, 1974)
HEGEL, G.W.Friedrich: *Aesthetics: Lectures on Fine Arts,* trad. în engl. T. M. Knox (Oxford, 1988)
HERMAN, V., 1982: *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale,* Bucureşti, Editura Muzicală
HINDEMITH, Paul, 1945: *The Craft of Musical Composition,* London, Schott
*** *Harvard Dictionary of Music,* 3rd edition, Cambridge, Harvard University Press, 1970

**[I]**
ILIUŢ, V.: *De la Wagner la contemporani,* vol. 1-4, 1992-1998, Editura Muzicală

UCMR Bucureşti, vol. 5, 2001, Editura UNMB

**[J]**

JONAS, Oswald, 1982: *Introduction to the Theory of Heirrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art,* New York, Longman

**[K]**

KIRKPATRICK, Ralph, 1953: *Domenico Scarlatti* Princeton, Princeton University Press

KOHS, B. Ellis, 1976: *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis,* Boston, Houghton Mifflin Company

**[L]**

LEICHTENTRITT, Hugo, 1951: *Musical Form,* Cambridge, Mass.: Harvard UP

LERDAHL, F & JACKENDOFF, R., 1985: Toward a Formal Theory of Tonal Music, *Journal of Music Theory,* vol.39

LERDAHL, F and JACKENDOFF, R., 1983: *A Generative Theory of Tonal Music,* Cambridge, Mass., MIT Press

LORENZ, Alfred, 1966: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner,* Tützing: Schneider, 2nd ed., 4 vol.

**[M]**

MAKREEL, A., 1975: *Dilthey: Philosopher of the Human Studies,* Princeton

MALENGREAU, Thérèse, 1994: A propos de deux études de Chopin op. 10 nr. 12 et op. 25 nr. 11, *Préparation aux épreuves d'analyse musicale,* Editura ESKA

MEEÚS, Nicolas, 1993: Du bon usage de l'analyse schenkerienne*, Analyse musicale,* nr. 1

MEYER, L., 1956: *Emotion and Meaning in Music,* Chicago, University of Chicago Press

MEYER, L., 1973: *Explaining Music: Essays and Explorations,* Chicago UP

MOLES, Abraham, 1958: *Théorie de l'information et perception ésthétique,* Editura Flammarion, Paris

**[N]**

NARMOUR E., 1977: Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in *Music Analisys,* Chicago, University of Chicago Press

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975: *Fondements d'une sémiologie de la musique,* Paris

NEMESCU, O., 1983: *Capacităţile semantice ale muzicii,* Bucureşti, Editura Muzicală

NEMOIANU, Virgil,: *Structuralismul,* Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală

NEWMAN, W. S., 1963: *The Sonata in the Classic Era,* Chapel Hill, University of Carolina Press

NICULESCU, Ştefan, 1980: *Reflecţii despre muzică,* Bucureşti, Editura Muzicală

**[R]**

RÉTI, Rudolph, 1951, 1962: *The Themantic Process in Music,* New York, Macmillan Publishers Limited

RIEMANN, H., 1936: *Analysis of Bach's 48 Preludes and Fugues,* London, Augener

ROSEN, Charles, 1972: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven,* London, Faber

ROSEN, Charles, 1980: *Sonata Forms,* New York, Norton

ROTHFARB, L. A., 1992: Hermeneutics and Energetics: Analytical alternatives in the Early 1900, *Journal of Music Theory,* vol.36.1

RUWET, Nicholas, 1972: *Langage, musique, poésie,* Paris, La Seuil

**[S]**

Sadal, Yizhak, 1985: Analyse musicale: par l'oeil ou par l'oreille?, *Analyse musicale*

SALZER, Felix, 1962: *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music,* New York, Dover

SAVA, Iosif, 1991: *Ştefan Niculescu şi galaxiile muzicale ale secolului XX,* Bucureşti, Editura Muzicală UCMR

SCHENKER, H., 1969: *Five Graphic Analysis,* Dover

SCHENKER, H., 1979: *Free Composition,* Longman

SHOENBERG, A., 1970: *Fundamentals of Musical Composition,* Editura Faber and Faber London

**[T]**

TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2001: Timbrul şi conexiunile sale cu forma şi sintaxa muzicală, *Teză de doctorat,* Biblioteca Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti

TEODORESCU - CIOCĂNEA, Livia, 2002: Timbrul şi Forma muzicală - Evoluţia funcţionalităţii timbrului muzical în raport cu evoluţia formei, în *Muzica,* Bucureşti, Editura UCMR

TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2003: Timbre versus Spectralism, *Contemporary Music Review,* 22 (1+2), pag. 87-104, Taylor & Francis Ltd. Routledge UK

TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2004: *Timbrul muzical - Strategii de compoziţie,* Bucureşti, Editura Muzicală

TIMARU, Valentin, 2003: *Analiza muzicală între conştiinţa de gen şi conştiinţa de formă,* Oradea, Editura Universităţii Oradea

**[V]**

VIERU, A., 1980: *Cartea modurilor,* Bucureşti, Editura Muzicală

VOICULESCU, D., 2000: *Fuga în creaţia lui Bach,* Bucureşti, Editura Muzicală

**[W]**

WEBERN, A., 1988: *Calea spre muzica nouă,* Bucureşti, Editura Muzicală

**[Z]**

ZAMACOIS, Joaquin, 1977: *Curso de formas musicale,* Span Press Universitaria

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Ed. Stanley Sadie, 1980, London, Macmillan Publishers Limited

*Reviste de muzicologie*: Contemporary Music Review, Music Perception, Journal of Music Theory, Journal of New Music Research, Journal of the Acoustical Society of America, Analyse Musicale, Perspectives of New Music, Computer Music Journal, The Psychology of Music, Preparation aux epreuves d'analyse musicale (Eska), Studii de Muzicologie, Revista Muzica

*** Repertoriul din muzica preclasică, clasică, romantică, modernă şi contemporană

**LIVIA TEODORESCU-CIOCĂNEA**, compozitoare şi pianistă, conferenţiar universitar, doctor la catedra de compoziţie a Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, predă compoziţie, forme şi analize muzicale şi orchestraţie. A studiat *Compoziţia* cu Myriam Marbe şi Anatol Vieru, iar *Forme şi analize muzicale* cu acad. Ştefan Niculescu. A studiat pentru doctorat în compoziţie la Universitatea din Huddersfield - UK cu Dr. Margaret Lucy Wilkins. A studiat pianul cu Ana Pitiş şi Ioana Minei şi s-a perfecţionat la cursurile *Bartók Seminar* (Szombathelly-Ungaria) cu Zoltan Kocsis şi Imre Rohman. Creaţia sa cuprinde lucrări de muzică de cameră şi lucrări simfonice şi concertante precum: *D'Amore* - Concert pentru oboi şi orchestră, *Bunavestire* - cantată, *Ritual pentru fermecarea Aerului* - Concert pentru flaut(e) şi orchestră, *Roşu şi Negru* - balet în 3 acte după Stendhal, a fost prezentat în premieră absolută în anul 2000 la Opera Naţională Română din Bucureşti şi păstrat în repertoriu, fiind distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor pe anul 2001. Lucrările sale au fost interpretate în ţară şi în Italia, Spania, Anglia, Ucraina, Republica Moldova, Danemarca, Australia, SUA etc. A susţinut conferinţe în UK, SUA şi Norvegia. A publicat articole muzicologice în reviste de specialitate în ţară şi în străinătate, precum şi 2 cărţi *Timbrul muzical - Strategii de compoziţie şi Forme şi analize muzicale*. Muzica sa figurează în *Antologia muzicii simfonice româneşti* şi pe CD-ul australiano-român intitulat *Bridges*, editat în Australia.

**„LIVIA TEODORESCU-CIOCĂNEA** is a composer of powerful vision and imagination. Her compositional technique presents a significant advance on the overtone school, by richer and more fluid application... Her achievement is close to the work of a number of East European women composers, such as Gubaidulina." (Prof. Nigel Osborne - composer, The University of Edinburgh, UK, Ph.D. report, 2001)

**„LIVIA TEODORESCU** 's music has a natural flow and engages the listener's attention throughout. ...The result is music of sensitivity, beauty, intelligence and power." (Dr. Margaret Lucy Wilkins - composer, The University of Huddersfield, UK, Ph.D. report, 2001)

Tratatul de Forme şi Analize muzicale semnat de Livia Teodorescu-Ciocănea vădeşte o pilduitoare înclinaţie spre sistematică: claritatea se îngemănează cu rigoarea, terminologia e decantată de orice balast şi reflectă nivelul atins de muzicologia românească avansată. Pare că nimic nu este superfluu în această carte, care reuşeşte să parcurgă toate stadiile articulării formale, de la elementele microstructurale (motiv, frază) la cele arhitectonice ale lucrărilor ample (simfonie, concert, oratoriu sau unele genuri scenice). Excursul teoretic se împleteşte armonios cu analizele demonstrative ale unor texte judicios alese, de la Baroc la muzica secolului XX.

Se insistă mereu pe structura tonal-armonică ce trebuie conştientizată într-o rostire muzicală, cu deschidere spre alte laturi sintactice şi morfologice.

Spre deosebire de alte tratate de Forme apărute la noi, care se înscriu pe linia bibliografică germano-franceză, trimiterile bibliografice ale Liviei Teodorescu-Ciocănea înclină spre filiera anglo-americană, de un colorit aparte.

Ferice de generaţiile de azi, care pot avea acces la astfel de cărţi de învăţătură şi la astfel de maeştri.

**Prof. univ. dr. Dan Voiculescu**

Tratatul de Forme şi Analize muzicale al Liviei Teodorescu-Ciocănea este opera sa teoretico-didactică, rod al unei îndelungate şi fertile activităţi de cercetare a fenomenului muzical, în toată complexitatea sa, cât şi a unei fructuoase practici pedagogice de lungă durată la catedra de compoziţie - disciplina Forme şi analize muzicale din cadrul Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti.

Acest tratat are o valoare didactică de mare preţ datorită modului extrem de competent de abordare a problemelor conţinute. Fiind elaborat în baza unei strategii ce are ca obiectiv asimilarea, la modul sistematic, a informaţiilor prezentate - şi anume de la morfologie la sintaxă, de la formele simple la cele complexe etc. - lecturarea lui de către cititor se face fără dificultate, datorită clarităţii şi coerenţei expunerii.

Sunt îndeplinite astfel condiţiile ideale în constituirea unui asemenea tip de carte ce are în vedere transmiterea unor cunoştinţe extrem de elevate la un mod cât se poate de accesibil şi într-o modalitate succintă de prezentare. În felul acesta, intenţia autoarei îşi atinge pe deplin scopul fundamental în oferta respectivului tratat. Acesta se adresează, în primul rând, promoţiilor succesive de studenţi ai Academiilor şi Universităţilor de Muzică din ţară, elevilor avansaţi ai liceelor de muzică, dar şi altor categorii de muzicieni (mai ales instrumentişti), de asemenea, profesorilor de muzică la susţinerea examenelor de grad, studenţilor masteranzi şi chiar unor categorii de doctoranzi (în vederea pregătirii examenelor şi referatelor).

Salut cu căldură tipărirea tratatului purtând semnătura Liviei Teodorescu-Ciocănea, apariţia lui fiind extrem de necesară la ora actuală, după decenii în care nu s-a mai editat nimic pe această temă.

**Prof. univ. dr. Octavian Nemescu**

***ISBN: 973-42-0396-7***